

INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

**ProQuest Information and Learning
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA
800-521-0600**

UMI[®]

**L'évolution de la figure de la sorcière
dans l'histoire du cinéma américain**

Josée Campion

Mémoire

présenté

au

Département de Religion

**en vue de l'obtention du grade de
Maître ès arts (M.A.)
Université concordia
Montréal, Québec, Canada**

Mars 2002

© Josée Campion, 2002



**National Library
of Canada**

**Acquisitions and
Bibliographic Services**

**385 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada**

**Bibliothèque nationale
du Canada**

**Acquisitions et
services bibliographiques**

**385, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada**

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-68375-3

Canada

RÉSUMÉ

L'évolution de la figure de la sorcière dans l'histoire du cinéma américain

Josée Campion

Ce travail vise à suivre l'évolution de la figure de la sorcière dans l'histoire du cinéma américain dans le but ultime de mieux comprendre la multiplication d'images de sorcières pendant les quinze dernières années. Nous trouvons avant tout une coexistence de différentes sorcières -diabolique, satanique, domestiquée, vengeresse et contemporaine- dans l'imaginaire cinématographique américain. Au cours de l'étude, l'accent est mis sur la capacité singulière de la sorcière à répondre aux besoins et aspirations contemporains tout en perpétuant une semblance de continuité avec le passé. Puis, il s'agit de décrire et d'analyser une série d'évolutions suite au questionnement féministe contemporain: ce qui aboutit 'à la priorité,' 'à l'abjection' et 'à l'adoucissement' de la figure de la sorcière dans l'histoire du cinéma américain.

TABLE DES MATIÈRES

Chapitre 1: Introduction	1
Chapitre 2: L'héritage du passé	14
a. La construction du mythe de la sorcière diabolique, XV ^e -XVIII ^e	14
b. Le transfert de la sorcière de la réalité à la fiction, XVIII ^e -XX ^e	26
Chapitre 3: La sorcière diabolique au cinéma, Partie I	32
a. L'alliée cruciale du Diable	32
b. La satanique	39
Chapitre 4: La sorcière diabolique au cinéma, Partie II	49
a. La domestiquée	49
b. La vengeresse	65
Chapitre 5: La sorcière contemporaine au cinéma	80
a. Digression sur la sorcellerie contemporaine et sur le nouveau mythe féministe de la sorcière	80
b. La sorcière contemporaine au cinéma	93
Chapitre 6: Conclusion	111
Filmographie	120
Bibliographie	127

CHAPITRE 1

INTRODUCTION

Depuis très longtemps, la figure de la sorcière fascine les grands et les petits, les élites et les gens communs ainsi que les artistes et les spectateurs. Au XX^e siècle, la sorcière continue de fasciner par des apparitions constantes au cinéma, le médium populaire par excellence. De *Häxan* (1921) à *Snow White* (1936) à *Rosemary's Baby* (1968) à *Practical Magic* (1998), la figure de la sorcière a subi plusieurs transformations. Ce travail vise à suivre l'évolution de la figure de la sorcière dans l'histoire du cinéma américain.

Nous devons à l'instant dire un mot sur notre choix du terme 'évolution,' lequel est entendu d'emblée dans son sens pluriel. La figure de la sorcière cinématographique ne suit aucunement un développement linéaire, c'est-à-dire une suite de transformations dans un même sens. Au contraire, nous reconnaissons l'évolution de la sorcière filmique en tant que suite de mouvements ou de développements variés. Il faut néanmoins comprendre le terme 'évolution' dans son sens chronologique.

En dépit du fait que nous relevons quelques transformations de la sorcière cinématographique, certains traits perdurent, semble-il, tout au long du second millénaire. L'image de la sorcière nocturne, de la femme qui vole en poussant des cris effrayants est par ailleurs attestée dès l'antiquité, dans la littérature romaine et dans la mythologie germanique¹. Bien que cette image soit maintenant reléguée au monde des enfants, cette dernière

¹Voir Jean-Michel Sallmann, *Les Sorcières fiancées de Satan* (Paris: Découvertes Gallimard, 1987), p. 27.

préoccupait autrefois les esprits des élites religieuses et séculières².

Dans la littérature chrétienne, le fameux *Canon episcopi*³ du bas moyen âge que nous connaissons grâce à l'archevêque de Trèves au X^e siècle, Réginon de Prüm, évoque la croyance à ces femmes inspirées par Satan, volant la nuit sur le dos de certains animaux avec la déesse romaine Diane. De même, Gervais de Tilbury, l'auteur de *Le Livre des Merveilles* en 1214, écrit:

Je connais des femmes d'âge, nos voisines, [qui] affirmaient que pendant que leurs maris dormaient, elles passaient la mer à tire-d'aile avec la troupe de lamies et couraient le monde; et si quelqu'un pendant cette course venait à prononcer le nom du Christ il tombait aussitôt.⁴

De plus, plusieurs manuscrits à propos de la sorcellerie contenaient des images semblables à

²C'est le cas de le dire. Selon l'explication freudienne, la sorcière sur son balai représente la 'mère phallique.' Il est également important de noter l'intériorisation complète de la sorcière. Par exemple, Daniel Dervin propose que le rêve d'Oz de Dorothée "represents her passage through the phallic phase of development": "When Dorothy lays her broomstick at the base of the Wizard's ominous image, it is a clear measure of her newly acquired sexual knowledge. Putting the phallus where it properly belongs, however, not only disarms the wicked phallic mother but also sets in motion a process that will demythologize the all-powerful Wizard, for he now stands for a merely human organ." Ce passage est cité dans Paul Nathanson, *Over the Rainbow: The Wizard of Oz as a Secular Myth of America* (Albany: University of New York Press, 1991), p. 65.

³Puisque le *Canon episcopi* est perdu, les auteurs diffèrent sur la date de sa composition. Ainsi, certains (incluant Jean-Michel Sallmann et Jane P. Davidson) le replacent dans le contexte carolingien, c'est-à-dire au IX^e siècle, tandis que Richard Marshall propose qu'il a été écrit au IV^e siècle. Il est important de souligner que le *Canon episcopi* nie la réalité du transport diabolique des sorcières. Voir Jean-Michel Sallmann, *Les Sorcières fiancées de Satan* (Paris: Découvertes Gallimard, 1987), p. 29. Voir Jane P. Davidson, *The Witch in Northern European Art, 1470-1750* (Germany: Luca Verlag Freren, 1987), p. 13. Voir Richard Marshall, *Witchcraft: The History and Mythology* (États-unis: Saraband, 1995), p. 43.

⁴*Le Livre des Merveilles* est une oeuvre qui est par deux fois traduite en français, à la fin du XIII^e siècle, puis vers 1330. Voir Jean Verdon, "Quand vient la nuit, l'angoisse d'un infini inexplicable," *Historia* (no. 620, Août 1998), p. 53.

celles trouvées dans ces passages. C'est, entre autres, le cas du *Manuscrit du Champion des Dames*, composé en 1451, dans lequel le dominicain Jean Nider affirme rigidelement la réalité du transport diabolique des sorcières. En effet, ce manuscrit contient la première image connue d'une sorcière volant sur son balai.

La plupart des spécialistes du début de la modernité soulignent l'importance de l'imprimerie dans les chasses aux sorcières⁵. En plus d'être des sources fécondes d'images de sorcière, les textes démonologiques de la fin du moyen âge et du début de la modernité comportent un langage très graphique. En bref, ces écrits ont, entre autres, favorisé la fixation de l'image de la sorcière à califourchon sur son balai.

Ce qui nous fascine est que cette image soit encore abondamment présente au XX^e siècle: dans le magazine *Punch* en 1911⁶; dans le *The Wizard of Oz* en 1939; et, dans *Casper meets Wendy* en 1998. Dans ce dernier, Wendy, la gentille petite sorcière, vole sur son balai comme si c'était une skateboard. Dans *Hocus Pocus* (1993), l'une des sorcières maléfiques vole sur un aspirateur faute de balai⁷. Avec ces images, on voit que la figure de la sorcière s'adapte à toutes les époques.

Au coeur de la figure de la sorcière se trouve ainsi ce paradoxe de persistance et d'aptabilité. Dans une très récente étude sur la sorcellerie et la magie en Europe au XX^e siècle,

⁵Dans *Oedipus and the Devil*, Lyndal Roper mentionne notamment le travail de Walter Rummel. Voir Lyndal Roper, *Oedipus and the Devil: Witchcraft, Sexuality and Religion in Early Modern Europe* (London: Routledge, 1994), p. 28.

⁶Pour l'image, voir Richard Marshall, *Witchcraft: The History and Mythology*, p. 17.

⁷Dans la série télévisée *Sabrina the Teenage Witch*, l'apprentie sorcière et ses tantes volent également sur des aspirateurs et elles adoptent volontiers les 'avances technologiques' comme celles-là.

Bengt Ankarloo et Stuart Clark discernent deux aspects analogues qui caractérisent le phénomène de la sorcellerie à travers les âges: celui de 'contemporaneity' et celui de 'timelessness.'

(...) a capacity to adapt to and reflect contemporary needs and aspirations and yet, at the same time, an identity based on what are perceived to be highly traditional forms. It is as though they have survived for so long by being simultaneously responsive to the present and tied to the past; again and again, they are re-invented to provide answers to immediate problems, yet always with the reassurance -or perhaps threat- of a supposed continuity⁸.

Au cours de notre étude, nous observerons de près la capacité de la sorcière à s'adapter et à refléter les aspirations et besoins contemporains tout en conservant une identité traditionnelle.

Bengt Ankarloo et Stuart Clark ajoutent également que la sorcière du début de la modernité:

was the focus of fears that are largely the product of early modern conditions, while her identity -at least for intellectuals- was consciously fashioned from biblical law and history, classical poetry and legend, and medieval theology, as if there was no such thing as anachronism. Even today, the evil witch remains highly relevant to children's literature and the popular media even though she consists of archaisms.

Notre questionnement problématise la dernière affirmation: la vilaine sorcière filmique est-elle composée simplement et entièrement d'archaïsme? N'évolue-t-elle pas aussi en fonction des deux principes de 'contemporaneity' et de 'timelessness,' c'est-à-dire en répondant aux besoins et aux aspirations contemporains tout en perpétuant une semblance de continuité avec le passé?

⁸Bengt Ankarloo and Stuart Clark, "Introduction," *Witchcraft and Magic in Europe: The Twentieth Century*, ed. Bengt Ankarloo and Stuart Clark (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999), p. vii.

Dans *The Witch in Northern European Art, 1470-1750*, Jane P. Davidson trace les changements et les développements dans l'iconographie de la sorcière entre 1470 et 1750. Son but premier est de démontrer la manière dont l'art et la culture sont inter-reliés. Toutefois, Davidson, comme Ankarloo et Clark, pense que la vilaine sorcière d'aujourd'hui est entièrement composée d'archaïsme:

One can begin to obtain an understanding of how certain aspects of witchcraft iconography evolved by examining today's popular conception of the witch in comparison to that of the past. If one mentions the term, 'witch,' today, this is likely to evoke an image of an elderly, ugly, dirty woman who more often than not has distorted physical features. She is frightening, she may be insane. She is certainly not in the mainstream of society. She is obviously evil, possessed of supernatural powers and in league with the Devil. She may or may not be lecherous. She associates with other witches, has familiars, usually black cats or bats, and does evil to her human beings. She hates children. And of course she flies via broomstick. Today's witch probably does not attend Sabbaths, unless she is a figure in the cinema. While she is seen with demons, she probably does not do much conjuring. She is a fantasy figure, in reality, unreal. This image is the final end of the evolution of witch iconography⁹.

Pourtant, d'après nos recherches, l'évolution de la figure de la sorcière est loin de se terminer ici.

Disons seulement ici, à titre introductif, que la figure de la sorcière, dans ses variantes filmiques multiples, n'est pas entièrement composée d'archaïsme. Au contraire, plusieurs films mettent en scène une nouvelle sorcière dont l'identité ne peut plus du tout être celle typique aux débuts de l'ère moderne. Pour différencier, nous référons à l'identité de cette nouvelle sorcière en tant que sorcière contemporaine. Toutefois, la sorcière contemporaine ne se détache pas radicalement de la sorcière moderne. Au contraire, la continuité avec le passé demeure primordiale pour l'identité de la sorcière contemporaine. Ainsi, nous considérons ces

⁹Jane P. Davidson, *The Witch in Northern European Art, 1470-1750* (Germany: Luca Verlag Freren, 1987), p. 103.

deux identités comme des modes selon lesquels la figure de la sorcière se constitue.

Dans ce travail, il est d'abord question d'un survol de l'apparence de la sorcière en fonction de son âge, de son aspect physique, de son caractère moral, de son occupation, de sa position sociale et de l'origine de ses pouvoirs. Bien sûr, il faut tenir en tête les notions culturelles généralisées par lesquelles la jeunesse est associée à la beauté et la vieillesse est associée à la laideur, particulièrement pour la femme. De même, on doit se rappeler de la capacité singulière de la sorcière pour évoquer des images visuelles de méchanceté et de dégénérescence¹⁰.

Par après, nous décrivons la sorcière présente dans la culture visuelle américaine des quinze dernières années. D'une part, il s'agit d'une tentative de différenciation entre l'idée chrétienne moderne de la sorcière avec celle féministe contemporaine. D'autre part, nous visons à évaluer la représentation de la femme en tant que sorcière dans les films populaires américains.

À vrai dire, notre travail prend pour acquis que nous sommes présentement dans une vogue, une vague ou un 'trend' de sorcière. C'est en préparant la filmographie que nous sommes arrivés à cette conclusion. En effet, nous avons relevé plus de soixante-dix films américains de sorcière de 1985 à 2002. Depuis 1995, plus de vingt-cinq films et quatre séries télévisées à propos des sorcières ont été produits. Ces chiffres indiquent que les sorcières sont un phénomène important dans les films et dans la culture populaire, un phénomène qui est d'ailleurs très peu exploré.

¹⁰Karen M. Stoddard, *Saints and Shrews: Women and Aging in American Popular Film* (Wesport, Connecticut: Greenwood Press, 1983), p. 3.

Dans *Nightmare Movies: A Critical History of the Horror Film, 1968-88*, Kim

Newman fait une distinction entre un sous-genre et un phénomène:

Devil movies are less a sub-genre than a phenomenon. A phenomenon movie is merely the most visible part of a merchandising machine that claws in profits from subsidiary items like the Book, the Poster, the T-shirt, the Soundtrack Album, the Badge and the Pop-Up Toaster. The machine arouses public interest in a particular subject, whether it be mafia, sharks, outer space or the Devil. ... There is also an inevitable flood of imitative movies. *Rosemary's Baby* (1968) fortuitously coincided with the 'Is God Dead?' controversy and was thus as much discussed in terms of its religious (or anti-religious) content as for its cinematic virtues. *The Exorcist* (1973) was a bigger success and a bigger phenomenon. It was the Devil's Big Break.

Un très bon exemple d'un film phénoménal de sorcière est celui de *The Blair Witch Project* (1998) et de son corollaire *The Curse of the Blair Witch: Sticks and Bones* (1998). À notre avis, la 'machine' a commencé à rouler à partir du milieu des années 1980 et a pu grandir grâce au questionnement féministe contemporain.

En matière de sorcière, il n'est pas étonnant de voir resurgir un nouveau cycle de fascination. Effectivement, la 'machine' ne se limite pas au substrat populaire, c'est-à-dire au monde du cinéma, de la télévision, des vidéos, de la musique, de la littérature, etc.. L'attention critique est d'autant plus substantielle. Puisque l'étude de la sorcellerie est l'un des rares sujets académiques qui correspond à une activité et à un intérêt populaire, le nombre des travaux a triplé depuis les années 1970¹¹.

Selon Kenneth P. Minkema, les facteurs premiers de cette inflation sont la publication d'études importantes et générales (par exemple, celles de John Demos et Keith Thomas) ainsi

¹¹Il convient ici de signaler un thème courant dans l'histoire du cinéma américain, à savoir celui de l'étudiant (le plus souvent en sorcellerie) qui se rend à un lieu historiquement lié à des sorcières et se voit obliger de faire face à un monde surnaturel. Voir *Horror Hotel* (1963), *The Naked Witch* (1964), *The Witches* (1966), *Witchery* (1988), *Sleepy Hollow* (1999), *The Book of Shadows: Blair Witch II* (2000).

que le développement de nouvelles approches multidisciplinaires (telles que le féminisme, l'histoire sociale et la critique littéraire)¹². Il faut ajouter à cela l'analogie entre les chasses aux sorcières du début de la modernité et l'ère du sénateur McCarthy développée dans les travaux de Rebecca A. Cardozo et dans la pièce d'Arthur Miller intitulée *The Crucible*¹³. De plus, aux États-unis, le 300^e anniversaire de la chasse aux sorcières de Salem est un événement qui a contribué à raviver l'intérêt des historiens, des documentaristes, des média et des touristes¹⁴.

De plusieurs façons, la Nouvelle-Angleterre et, en particulier, la ville de Salem au Massachusetts sont devenues une mine à fonction mythique¹⁵. En outre, la chasse aux

¹²Kenneth P. Minkema, "Witchcraft and Gender Studies in the 1990s," *Religious Studies Review* (Vol.26, Number 1, January 2000), p. 13.

¹³Dans les années 1950, le sénateur McCarthy a déclenché la persécution des procommunistes aux États-unis et en particulier à Hollywood. Voir Rebecca A. Cardozo, "A Modern American Witch-Craze," *Witchcraft and Sorcery* (ed. M. Marwick. Middlesex: Penguin, 1970), pp. 369-377. Pour des traitements filmiques de cette analogie, voir *WitchHunt* de Paul Schrader (1994) et *The Crucible* de Nicholas Hytner (1996).

¹⁴Par ailleurs, Salem est fréquemment le lieu privilégié des événements liés aux sorcières: de la célébration annuelle de l'Halloween à celle organisée par Disney pour la sortie sur cassette vidéo du film *The Black Cauldron* de Ted Berman et Richard Rich (1985) en 1998. Lors de cette dernière, trois à cinq mille personnes sont venues voir le dévoilement d'un chaudron géant. www.witchvox.com/media/black_cauldron.html.

¹⁵Effectivement, les sorcières de Salem pourraient facilement former un groupe en elles-mêmes. Dès 1937, le film *The Maid of Salem* de Frank Lloyd apparaît. La pièce *The Crucible* d'Arthur Miller trouve même son chemin au cinéma français dans le film *Les Sorcières de Salem* (réalisé en 1957 par Raymond Rouleau et comme scénariste Jean-Paul Sartre). En 1996, la pièce *The Crucible* (réalisé par Nicholas Hytner) est transposée à nouveau au grand écran américain. *The Coming* (1985), *The Midnight Hour* (1986), *Hocus Pocus* (1993) se situent à Salem. *Practical Magic* (1998) fait référence à Salem. Le fait que le phénomène de sorcellerie à Salem s'étend à toute la Nouvelle-Angleterre dans plusieurs films est d'autant plus révélateur d'une fascination. Voir *I Married a Witch* (1942), *Horror Hotel* (1960), *Incubus* (1982), *The Witches of Eastwick* (1987), *Witchery* (1988), *I've Been Waiting for You* (1998), *Practical Magic* (1998) et *The Blair Witch Project* (1999). Il est également important de remarquer que les films qui tentent de représenter l'épisode de Salem

sorcières de Salem a attiré l'attention des penseurs depuis son avènement, notamment avec Cotton Mather (*Wonders of the Invisible World*, 1693) et ses opposants (dont Robert Calef, *More Wonders of the Invisible World*, 1700)¹⁶. Par après, plusieurs écrivains américains tels que Nathaniel Hawthorne au XIX^e siècle et Arthur Miller au XX^e siècle se sont penchés sur le sujet. Il est donc impossible de nier la portée historique et imaginative de l'épisode de Salem¹⁷.

D'après M. Wynn Thomas, l'épisode de Salem donne avant tout l'occasion aux historiens et aux artistes de réfléchir aux souches européennes et puritaines qui se trouvent au coeur de l'identité américaine et de l'Amérique moderne:

The work of Hawthorne, Williams and Porter is an imaginative enterprise different form but surely equal to the work of those historians who have dealt with Salem. In what they each make of Salem they differ almost as much as they all together do from the historians; but what they have in common is a particular kind of authority which

d'une manière historique différent des films de sorcière en général. Par exemple, le film *The Crucible* est carrément une exception à la règle. Les sorcières n'y ont que le pouvoir de la persuasion verbale et les rôles des accusatrices sont tenus par des actrices convaincantes. Au contraire, la plupart des sorcières filmiques possèdent des pouvoirs magiques.

¹⁶Entre juin et septembre 1692, quatorze femmes et cinq hommes furent pendus à Salem en qualité de sorciers et un autre fut torturé à mort. Plusieurs ont passé du temps en prison et certains y sont restés. Ce qui distingue la chasse aux sorcières de Salem est le fait que tous les juges à l'exception du juge Hathorne (1641-1717) ont par la suite admis l'innocence des accusés et ont regretté la décision d'accepter des évidences spectrales. À cet égard, certains pensent que Cotton Mather n'a jamais pu admettre complètement l'innocence des soi-disant sorciers et sorcières.

¹⁷Selon John Demos, cette attention est même excessive: "Popular interest in the subject is, then, badly out of proportion to its actual historical significance, and perhaps the sane course for the future would be silence." Voir John Demos, "Underlying Themes in the Witchcraft of Seventeenth Century New England," *American Historical Review*, LXXV (June 1970), pp.1311-1326. Cité dans *Witches and Historians: Interpretations of Salem*. ed. Marc Mappen. Huntington (New York): Robert E. Krieger Publishing Company Inc., 1980, p 92.

they have not by virtue of any professional expertise or social status, but by virtue of the convincing force and quality of their vision, their work is proof of how the experience of Salem, when it enters into an American writer's head that he might write about it, goes very deep in him, as deep as the sources of creative imagination in him and as deep as his darkest understanding of himself as an American. Through their work, what happened in Salem in 1692 is once again brought urgently to the attention of Americans in ways which make clear not only that it still matters but also how it still matters¹⁸.

Pour conclure son article sur les métamorphoses de la sorcellerie de Salem, Thomas affirme, à juste titre, qu'en s'appropriant l'image de Salem, les historiens et les artistes couvrent ces événements de pertinence et de signification¹⁹. Pourtant, c'est aussi la force de l'image de Salem en tant qu'aspect de l'identité américaine qui s'impose d'elle-même sur la pensée et l'imagination des historiens et des artistes.

De Mather à Hawthorne et Miller, il est d'abord important de comprendre que la sorcière passe de la réalité à la fiction²⁰. Toutefois, nous suggérons, à l'instar de Thomas, que cette fiction est aussi importante puisqu'elle touche à des points fondamentaux de l'histoire et de l'identité américaine. Lors de ce passage, les sorcières de Salem sont généralement

¹⁸M. Wynn Thomas, "Cotton Mather's *Wonders of the Invisible World*: Some metamorphoses of Salem witchcraft," *The Damned Art: Essays in the Literature of Witchcraft* (ed. Sydney Anglo. London: Routledge and Kegan Paul, 1977), p. 223.

¹⁹"(...) then the interests of historians and artists in Salem is partly the cause and partly the result of its force as an image of aspects of national character (...)" M. Wynn Thomas, "Cotton Mather's *Wonders of the Invisible World*: Some metamorphoses of Salem witchcraft," *The Damned Art: Essays in the Literature of Witchcraft*, p. 223.

²⁰"American writers from before Whittier until after Arthur Miller have been interested in Salem witchcraft, and have made sense of it in ways that sometimes were related to a historian's sense of what happened and sometimes not." M. Wynn Thomas, "Cotton Mather's *Wonders of the Invisible World*: Some metamorphoses of Salem witchcraft," *The Damned Art: Essays in the Literature of Witchcraft*, p. 215.

filtrées à travers trois genres d'imagination: une imagination à tendance soit historique, soit gothique ou comique. (Une combinaison de ces genres est aussi possible.)

Quant aux sorcières dans l'histoire du cinéma, ce dernier fait le plus souvent appel aux histoires gothiques et horribles²¹. Il suffit de prendre pour exemple les nombreuses histoires de Edgar Allan Poe et de H.P. Lovecraft qui sont reprises maintes fois dans l'histoire du cinéma et parmi lesquelles la sorcière, le sorcier et la sorcellerie figurent d'une façon considérable²².

Il va de soi que la plupart des films qui mettent en scène une sorcière vengeresse aux pouvoirs extraordinaires ne peuvent se comparer à la force de vision d'une fiction de Hawthorne²³. Néanmoins, la popularité de la sorcellerie de Salem en tant que sujet et son

²¹Or, dans le courant littéraire gothique, la Nouvelle-Angleterre avec le 'Vieux Sud' (ou 'Old South') était l'un des seuls endroits en Amérique approprié pour évoquer un passé sombre. Comme le gothique est un élément notable du cinéma américain, la Nouvelle-Angleterre a continué et continue à servir ce dessein. Il faut ajouter à cela la figure de la sorcière revenante et vengeresse, qui, par ailleurs, existe également dans les films européens à tendance gothique [par exemple, *Black Sunday* (1960) de Mario Bava]. Pour un bon article sur la question du gothique au cinéma, voir Charlene Bunnelle, "The Gothic: A Literary Genre's Transition to Film," *Planks of Reason* (ed. Barry Keith Grant, Metuchen: Scarecrow Press, 1984), pp. 79-100.

²²En ce qui concerne Edgar Allan Poe, voir *The Black Cat* (1934) de Edgar G. Ulmer et *The Fall of the House of Usher* (1960), *The Pit and the Pendulum* (1961) et *The Raven* (1963) de Roger Corman ainsi que *The Pit and the Pendulum* (1990) de Stuart Gordon. Il convient de signaler que c'est principalement par le moyen de ce cycle que Vincent Price a fait son nom. Pour H.P. Lovecraft, voir *The Dunwich Horror* (1970) de Daniel Haller, *The Haunted Palace* (1963) de Roger Corman, *The Resurrected* (1991) de Dan O'Bannon, *The Unnamable* (1988) de Jean-Paul Ouellette et *H.P. Lovecraft's Necronomicon: Book of the Dead* (1993) de Brian Yuzna, Shusuke Kaneko et Christophe Gans.

²³"Hawthorne himself was fascinated by the problem of understanding what his own relation was to what had happened in Salem in 1692. Measuring his distance from those events while admitting his kinship (literal and metaphoric) to those involved was an important

expansion à travers toute la Nouvelle-Angleterre dans l'imaginaire cinématographique américain témoignent de la fascination et de la curiosité qu'exercent ces événements sur tous les Américains.

Mis en parallèle avec la transition du moyen âge à la modernité, il semble que l'acheminement du moderne à la postmodernité se caractérise par une préoccupation pressante à l'égard de la sorcière²⁴. Aussi pourrait-on dire qu'une fois encore la sorcière nous aide à apaiser notre appétit pour le mythique, pour la fabulation et pour la symbolisation en nous facilitant la tâche de 'contenter notre fond noir' (pour emprunter le terme de Gustav Flaubert). Cependant, avant de passer aux représentations filmiques de la sorcière, nous devons discuter de la formation historique du mythe de la sorcière et la persécution de milliers de personnes accusées de sorcellerie à l'époque moderne.

Au troisième chapitre, nous abordons les débuts du cinéma dans lesquels on retrouve deux développements du film de la sorcière diabolique, à savoir celui de l'alliée cruciale du Diable et celui de la sorcière satanique. Au quatrième chapitre, nous examinons deux autres

part of the process of taking his own measure as a New Englander. Only in fiction could he work out all and at once the implications of his relationship to his Puritan forefathers." M. Wynn Thomas, "Cotton Mather's *Wonders of the Invisible World*: Some metamorphoses of Salem witchcraft," *The Damned Art: Essays in the Literature of Witchcraft*, p. 217.

²⁴Ce parallèle doit être compris dans le contexte des écrits féministes qui proposent un lien entre les deux grandes révolutions conceptuelles occidentales (pendant la Renaissance et pendant les XIX^e et XX^e siècles) et la mise en circulation de la femme en tant qu'objet de réflexion et en tant qu'auteur. Par exemple, lisons ce passage d'Alice A. Jardine: "(...)could it be that the 'two major transitions in Western thought' might be directly linked to the subject (of) woman? Could not, for example, the great Utopian theories of the nineteenth century be a kind of ultimate effort to do without *the Other*?" Alice A. Jardine, *Gynesis: Configurations of Woman and Modernity* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1985), p. 96-97.

développements du film de la sorcière diabolique, c'est-à-dire celui de la sorcière domestiquée et celui de la sorcière vengeresse. Au cinquième chapitre, notre réflexion se doit de débiter par un détour nécessaire sur la sorcellerie contemporaine et sur le nouveau mythe féministe de la sorcière. Par après, nous explorons le dernier développement du film de sorcière, à savoir celui de la sorcière contemporaine. Précisons dès maintenant que chaque développement du film de sorcière se poursuit jusqu'à nos jours.

CHAPITRE 2

L'HÉRITAGE DU PASSÉ

a. La formation du mythe de la sorcière diabolique, XV^e-XVIII^e

Malgré ses complexités sociales et ses variantes locales, les chasses aux sorcières peuvent être perçues comme un seul phénomène affectant toute l'Europe¹. Les persécutions massives des sorcières débutent vers 1450 et se terminent vers 1750. Leurs fondations dans la théologie et dans la loi étaient partout pareilles. De plus, un fait demeure certain dans l'étude de la sorcellerie moderne: la prédominance des femmes en tant que sorcières. Bien que les femmes étaient prédisposées à l'accusation de sorcellerie, les enfants et les hommes n'étaient pas absents des listes d'accusation².

Nous devons tout de suite renoncer à découvrir une seule définition de la sorcière. Que ce soit au niveau des traités démonologiques ou au niveau du village, il est impossible de trouver une vision uniforme de la sorcière³. Comme nous l'avons fait remarqué au chapitre précédant, la figure de la sorcière était connue dans l'antiquité païenne⁴. Par contre, cette

¹Voir Bengt Ankarloo et Stuart Clark, "Introduction," *Witchcraft and Magic in Europe: The Twentieth Century*, p. 9.

²En conséquence de la notion d'hérédité de la sorcellerie, les enfants n'étaient pas épargnés des accusations, des procès criminels et des exécutions.

³Cependant, il faut avouer que l'on trouve une plus grande uniformité au niveau des textes à propos des sorcières dans lesquels un modèle unique de sorcellerie diabolique est peu à peu développé et au niveau des procès de sorcellerie où la réalité devait obligatoirement se plier à la doctrine démonologique. Voir Robert Muchembled, *La sorcière au village: XVe - XVIIIe siècle* (Paris: Éditions Julliard/Gallimard, 1979), p.86.

⁴"Greek and Latin texts from pagan antiquity are sufficient to show that the image of the witch or sorceress that we find in them was transmitted to Christian society. Among the Romans it was commonly thought that men were by nature prone to thieving, while women,

dernière a acquis différents traits dans les périodes subséquentes, c'est-à-dire après le triomphe du christianisme.

D'après Peter Brown, l'idée selon laquelle la sorcière délaisse son identité chrétienne et renie son baptême date de la fin du VI^e siècle, c'est-à-dire à partir du moment où la société européenne se considère comme totalement chrétienne: "We [then] meet the *witch* in the full sense, a person who either is born with or achieves an inherent character of evil. In this case, it is not an unconscious mystical quality: it is gained by a conscious act. But the power is gained by a binding compact with the ultimate pole of evil -the Devil (...)"⁵. Le paroxysme de ce concept de la sorcière est atteint au XV^e et au XVI^e siècle où la sorcellerie est identifiée à l'hérésie, à l'ennemie par excellence du christianisme.

Pendant longtemps, les théologiens et les élites religieuses ont refusé de croire à la réalité de la sorcellerie⁶. Néanmoins, à partir du XIII^e et du XIV^e siècle, la plupart de ces

no less naturally, were inclined to witchcraft and poisoning. (...) Greek antiquity, on the other hand, has left us real archetypes of witches, each reflecting a particular form of activity. Circe and Calypso are figures who work their will upon men by amorous means, the type of *femme fatale*; while Medea is a tragic heroine prompted by despair to magic acts." Il est aussi important de souligner que ces figures féminines étaient associées avec des divinités féminines telles que Sélène, Diane et Hécate. Julio Caro Baroja, "Witchcraft and Catholic Theology," *Early Modern European Witchcraft: Centres and Peripheries* (eds. Bengt Ankarloo and Gustav Henningsen. Oxford: Clarendon Press, 1990), p. 22.

⁵Peter Brown, "Sorcery, Demons, and the Rise of Christianity: From Late Antiquity to the Middles Ages," *Religion and Society in the Age of St Augustine* (ed. Peter Brown. London: Faber and Faber, 1972), p. 140.

⁶Pour illustrer l'attitude clémente des dirigeants chrétiens du premier moyen âge envers la sorcellerie, écoutons les propos de Julio Caro Baroja: "(...) the popes who were concerned with the conversion of central European and, above all, Northern peoples, gave

derniers ont commencé à affirmer la réalité absolue de la sorcellerie. En outre, c'est à ce moment que l'on voit surgir l'idée d'une conspiration diabolique contre toute la chrétienté.

En matière de définition de la sorcière, il est nécessaire de distinguer deux composantes. Au niveau de la croyance populaire, la sorcière est généralement une personne avec des pouvoirs extraordinaires. Plus précisément, c'est son habileté de jeter des sorts qui doit retenir notre attention. La sorcière est alors une personne qui pratique la magie maléfique (*maleficium*) pour faire du mal par des moyens surnaturels en raison de malice et d'envie. Ses victimes sont souvent des voisins ou des personnes qui la connaissent assez bien pour l'enrager.

Au niveau de la culture lettrée, toutes les actions associées à la sorcière sont en fin de compte des offenses contre Dieu et contre l'ordre de la création. À l'époque moderne, les élites religieuses et séculières sont principalement tourmentées par l'idée selon laquelle la sorcière tente d'amener les gens à l'adoration du Diable. C'est pourquoi la question de la

categorical instructions on the subject to kings and prelates of the Church. Pope Gregory II [715-731], for example, ordered Bishop Martinian and the priest called George who went with him to Bavaria, to forbid spells and enchantments, which were relics of paganism, although he makes no reference to the punishment. On one occasion Pope Gregory VII [1073-1085] wrote to the King of Denmark asking him to avoid, as far as possible, persecuting innocent women who were thought to have caused storms or epidemics. Earlier, Pope Leo VII [936-939] had sent an instruction dated 936 to Archbishop Gerhard of Lorch, intended for the authorities of southern Germany, which again took a lenient view of those accused of witchcraft. Answering a specific enquiry he maintained that 'although, by the old law, such people were condemned to death, ecclesiastical law spared their lives so that they could repent'. Julio Caro Baroja, "Witchcraft amongst the German and Slavonic People," (Excerpts from *The World of the Witches*, pp. 47-57) *Witchcraft and Sorcery: Selected Readings* (ed. Max Marwick, Middlesex (England): Penguin Books, 1970), p. 98.

loyauté à Dieu ou à Satan est au premier point dans les écrits des théologiens et des inquisiteurs.

La combinaison de ces deux composantes de la sorcellerie moderne, à savoir la croyance populaire aux maléfices et l'idée des lettrés selon laquelle les sorcières constituaient une secte diabolique contre la chrétienté, était une "précondition" nécessaire à la propagation des persécutions des sorcières. En d'autres termes, seulement lorsque l'idée savante de l'appartenance des sorcières à une secte satanique organisée a été adossée à des éléments de la culture populaire "could persecution on a large scale begin"⁷. À cet égard, il est important de rappeler que les sorcières étaient jugées pour un crime religieux, l'hérésie, et non pour *maleficium*⁸. Par ailleurs, les tribunaux laïques sont vite venus remplacer l'Inquisition dans le jugement des accusés de sorcellerie.

Le portrait-type de la sorcière qui émerge des textes démonologiques et des procès entre le XV^e et le milieu du XVIII^e siècle diffère grandement des notions populaires de jeteuses de sort, de devins, de guérisseuses locales et de sages-femmes. De plusieurs façons, la sorcière moderne a émergé de la fusion de ces croyances distinctes mais métaphoriquement inter-reliées: "the well-known everyday witch of the village and the mysterious night-flying

⁷Bengt Ankarloo et Stuart Clark, "Introduction," *Witchcraft and Magic in Europe: The Twentieth Century*, p.14.

⁸"*Les sorcières* ne sont pas de simples hérétiques mais des apostats et même davantage. Dans leur apostasie en effet elles ne renient pas la foi face à des hommes par crainte et avantages charnels; mais outre le reniement, c'est aux démons eux-mêmes qu'elles se livrent, offrant l'hommage de leurs corps et de leurs âmes." Robert Muchembled, *La sorcière au village: XVe - XVIIIe siècle*, p.77.

creature.”⁹ Quatre caractéristiques différencient la sorcière diabolique de la sorcière populaire: elle utilise la magie maléfique, elle participe au sabbat, elle vole pendant la nuit et elle scelle un pacte avec le Diable en couchant avec lui¹⁰.

Dans la sorcellerie diabolique, le sabbat est sans aucun doute un pivot¹¹. De toute évidence, c’est la confession d’une participation au sabbat que les juges essayaient d’extorquer¹². Le sabbat se déroule invariablement durant la nuit et dans la forêt (ou à un carrefour de routes). Au sabbat, les sorcières adorent le Diable autour d’un feu infernal et prononcent un sermon contre la religion chrétienne. Un banquet et une orgie s’ensuivent. Le sabbat se termine par une messe noire (ou une messe à rebours). Les sorcières retournent alors chez elles en s’envolant sur un balai ou sur le dos d’un animal.

⁹Voir en particulier Roland Rowland, “‘Fantasticall and Devilishe Persons’: European Witch-beliefs in Comparative Perspective,” *Early Modern European Witchcraft: Centres and Peripheries* (eds. Bengt Ankarloo and Gustav Henningsen. Oxford: Clarendon Press, 1990), pp. 161-190.

¹⁰D’après Sigrid Brauner, “The power of a witch’s sexuality, symbolized by her sexual union with Satan, distinguishes the modern witch from medieval sorceresses, who did not owe their magical powers to fornication with the devil.” Brauner argue que les auteurs du *Malleus Maleficarum* (publié en 1486), Heinrich Kramer et James Sprenger, sont les premiers à établir une relation immédiate entre la sorcellerie et la sexualité féminine. Voir Sigrid Brauner, *Fearless Wives and Frightened Shrews: The Construction of the Witch in Early Modern Germany* (Amherst: University of Massachusetts Press, 1995), pp. 7 et 39.

¹¹Pour des scènes de sabbat au cinéma, voir *Häxan* (1921), *Rosemary’s Baby* (1968), *The Crucible* (1996), *Little Witches* (1996) et *The Book of Shadows: Blair Witch II* (2000).

¹²“Il n’y a pas de sorcellerie démoniaque sans participation au sabbat. Dès qu’un juge mettait la main sur un sorcier ou une sorcière, son unique souci était de lui faire avouer cette participation, et cet aveu constituait une sentence de mort. Tous les moyens étaient bons pour l’obtenir.” Jean-Michel Sallmann, *Les Sorcières fiancées de Satan*, p. 47.

En dépit du fait que les sorcières faisaient peur à l'époque moderne, plusieurs personnes les consultaient régulièrement pour des remèdes, pour trouver des objets perdus, pour la conservation des biens et la prospérité des animaux de la ferme, pour acquérir des charmes et des écrits magiques ainsi que pour des conseils et des recettes secrètes sur les relations humaines, sur l'amour, sur le mariage et sur l'argent. Cette sorcière au village contrarie la présomption chrétienne que toutes les sorcières sont maléfiques. Effectivement, les clients approchaient la sorcière à la fois pour des sorts (ou des poisons) et des cures¹³. Ce qui a pour résultat de rendre la sorcière ambiguë, c'est-à-dire qu'elle est à la fois capable de causer la mort et de guérir et qu'elle est ni bonne ni totalement mauvaise¹⁴.

D'après Robert Muchembled, la différence traditionnelle entre magie noire et magie blanche est une distinction savante, une invention des élites culturelles: "Au village, tous les paysans sont confrontés quotidiennement à des phénomènes magiques ambivalents, qui peuvent aussi bien détruire que protéger l'individu, selon l'aptitude de ce dernier à les détourner ou encore à se les concilier"¹⁵. Toutefois, d'après plusieurs autres spécialistes, cette

¹³À cet égard, le terme *veneficium* veut dire à la fois sorcellerie et empoisonnement. Voir T.R. Forbes, *The Midwife and the Witch* (New Haven and London: Yale University Press, 1966), p. 109.

¹⁴Une autre dimension de l'ambiguïté de la sorcière au niveau de la démonologie est qu'elle est humaine et apparemment membre de la communauté "but intrinsically and sexually compromised with the non-human adversary of that same community." Roland Rowland, "‘Fantasticall and Devilishe Persons’: European Witch-beliefs in Comparative Perspective," *Early Modern European Witchcraft: Centres and Peripheries*, p. 165.

¹⁵Robert Muchembled, *La sorcière au village: XVe - XVIIIe siècle*, p. 49.

distinction dérive des croyances populaires¹⁶. Quoiqu'il en soit, les sorcières blanches sont amenées peu à peu dans la catégorie des sorcières démoniaques¹⁷. Autrement dit, aux temps des bûchers, les sorcières populaires sont lentement assimilées aux sorcières diaboliques par les théologiens et les juristes tout d'abord, puis par certains villageois.

Les femmes qui pratiquaient la magie populaire étaient souvent accusées de sorcellerie diabolique, même si elles ne considéraient pas que leurs pouvoirs provenaient du Diable¹⁸.

¹⁶Par exemple, Keith Thomas pense que la distinction entre magie noire et magie blanche était courante à la fois en Angleterre et sur le continent européen. À ce sujet, voir Marijke Gijswijt-Hofstra, "Witchcraft After the Witch-Trials". *Witchcraft and Magic in Europe: The Eighteenth and Nineteenth Centuries* (eds. Bengt Ankarloo and Stuart Clark, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999) pp. 127-128 et 176-177. En somme, Gijswijt-Hofstra conseille de considérer le point de vue de ceux concernés par l'envoûtement et propose que "It is probably best to think in terms of a continuum on which each region or group from a certain period could have a place according to how close it came to Thomas's pole (division between black and white witchcraft) or to Muchembled's (mixture of black and white witchcraft)." Ce qui complique encore plus les choses à ce sujet est la croyance générale "that bewitching had to be remedied or withdrawn by the witches themselves. Interrogations and court dialogues refer to that belief in many ways. For example, it was widely believed that a witch would refuse to heal an injury because an accusation of witchcraft would follow the act." Éva Pócs, *Between the Living and the Dead: A Perspective on Witches and Seers in the Early Modern Age* (trans. Szilvia Rédey and Michael Webb, Budapest: Central European University Press, 1999), p. 108.

¹⁷Certains théologiens protestants du XVI^e siècle comme George Gifford et William Perkins pensaient que les sorcières blanches étaient pires que les sorcières méchantes parce qu'elles étaient "better able to fool the ignorant people." À certains endroits, cette attitude a amené les autorités à persécuter même les gens qui consultaient des sorcières populaires. Voir Deborah Willis, *Malevolent Nurture: Witch-hunting and Maternal Power in Early Modern England* (Ithaca: Cornell University Press, 1995), pp. 110-111 et 123.

¹⁸"Le sorcier est un individu qui est capable de modifier le destin d'un autre individu (*sors* en latin signifie "sort" ou "destin") au moyen de procédures rituelles ou symboliques. (...) Seulement, à partir des premières années du XV^e siècle, le sens du mot sorcier a évolué pour signifier plus précisément l'origine démoniaque des pouvoirs du sorcier." Jean-Michel

Pour prendre un exemple spécifique, écoutons les résultats de recherche de Robert Muchembled sur la Lorraine à l'époque moderne: "Nombreux sont les magiciens populaires lorrains du XVI^e siècle et du XVII^e siècle qui sont traduits en justice comme sorciers et qui, dans un premier temps se reconnaissent guérisseurs mais non pas suppôts de Satan, pour admettre finalement cette dernière accusation sous la torture"¹⁹. On touche là au demeurant à la plus grande disparité entre les notions populaires et lettrées de la sorcellerie.

En résumé, dans la croyance populaire et probablement dans leur propre idée, les sorcières bénéficiaient de pouvoirs extraordinaires qui n'étaient aucunement liés au Diable. Pour les savants, cette croyance cernait la frontière de l'hérésie. Premièrement, cette dernière "enables men and women to believe that they can affect their own destinies by means of rites, by the aid diviners, sorcerers of all kinds, or again by praying to statues, saint's relics, and so on"²⁰. Or, dans leur idée, Dieu seul possède le pouvoir d'affecter la destinée de chacun. Deuxièmement, les sorcières n'étaient pas en mesure d'apprendre leurs arts de faire à partir de la magie intellectuelle. Évidemment, la magie intellectuelle requérait une longue vie d'étude à laquelle les femmes n'avaient de toute manière aucun accès. En définitive, les

Sallmann, *Les Sorcières fiancées de Satan*, p. 22. Voir également Julio Caro Baroja, "Witchcraft and Catholic Theology," *Early Modern European Witchcraft: Centres and Peripheries*, p. 42 et Sigrid Brauner, *Fearless Wives and Frightened Shrews: The Construction of the Witch in Early Modern Germany*, p. 8.

¹⁹Robert Muchembled, *La sorcière au village: XVe - XVIIIe siècle*, p. 52.

²⁰De plus, selon Muchembled, les dirigeants spirituels et temporels invitaient les gens par le moyen des sermons et des persécutions à cesser de croire spécifiquement aux pouvoirs extraordinaires des êtres humains. Robert Muchembled, "Satanic Myths and Cultural Reality," *Early Modern European Witchcraft* (eds. Bengt Ankarloo & Gustav Henningsen, Oxford: Clarendon Press, 1990), pp. 149 et 152.

pouvoirs des sorcières ne pouvaient être d'origine humaine.

Pour les érudits, ses pouvoirs dérivait nécessairement du pacte que la sorcière scellait avec le Diable. Dans son étude sur les chasses aux sorcières en Angleterre à l'époque moderne, Deborah Willis constate la subordination de la sorcière à un chef masculin et, par conséquent, la 'masculinisation' de ses pouvoirs surnaturels dans les discours des élites:

The witch as an autonomous agent, a sorceress exerting powers over the supernatural (powers that might be understood as in some way inextricably linked to the maternal body), became in the new formulation the denigrated servant of the devil, a mere vessel of a distinctively male power. (...) Significantly, the malevolent mother never fully disappeared, here we still glimpse her among those who 'feed' evil spirits, and to 'covenant with' an evil spirit is only one of several other possibilities. But increasingly in representations of the witch, she is demoted to the position of Satan's servant²¹.

Bien entendu, même si la sorcière était sujette au Diable et même si ses pouvoirs étaient illusoires, les dirigeants devaient la condamner pour s'être retournée contre Dieu. Cependant, il faut reconnaître que la sorcière dans son asservissement et dans son impuissance possédait encore le pouvoir de menacer.

Il est important de noter la différence entre les personnes qui pratiquent la sorcellerie et les sorcières surnaturelles aux pouvoirs innés. Les premières utilisent des formules, des remèdes secrets, des philtres d'amour et d'autres sortes de techniques magiques. Dans ce cas-ci, les pratiques magiques sont comme des arts de faire ou comme un métier que l'on transmet aux enfants ou aux proches. Par contraste, les pouvoirs des sorcières surnaturelles sont à

²¹Deborah Willis, *Malevolent Nurture: Witch-hunting and Maternal Power in Early Modern England*, pp. 122-123.

l'intérieur d'elles et ils ne sont pas tributaires des manoeuvres rituelles et symboliques. C'est d'ailleurs ce qui rendait la détection des sorcières si difficile. Puisque ses activités maléfiques étaient invisibles, elles semblaient tout à fait 'normales.'

Le processus d'identification de la sorcière consistait à trouver la marque insensible laissée par le Diable sur le corps de la sorcière pour finaliser le scellement du pacte²². Les accusées, confiantes de leur innocence, se présentaient souvent chez les piqueurs chargés de découvrir sur leurs corps la marque diabolique. À leurs surprises, les piqueurs détectaient toujours un défaut quelconque qu'ils interprétaient comme le signe d'une alliance avec le Diable. Pour les persécuteurs, toutes les femmes étaient potentiellement une sorcière. En conséquence, toutes les femmes étaient susceptibles de se faire incriminer de complicité avec le Diable.

Nous devons être prudents dans notre bilan du processus de fusion entre les éléments de la culture populaire et ceux de la culture lettrée dans la sorcellerie moderne. La formation du concept de la sorcière est avant tout un processus double. D'une part, l'identité moderne de la sorcière a été bâti de toutes pièces par les savants laïques et ecclésiastiques à partir de la loi, de l'histoire biblique, des légendes, de la poésie classique et de la théologie médiévale. Dans cette mesure, on peut dire que la sorcière est une projection de la peur et des préjugés

²²En somme, les magistrats cherchaient quatre choses: la marque insensible du Diable, l'aveu de la participation au sabbat ainsi que la description des relations de la sorcière avec son diable familial, le récit des maléfices et la dénonciation de ses complices. Voir Robert Muchembled, *La sorcière au village: XVe - XVIIIe siècle*, p. 96. Pour des scènes de la recherche de la marque diabolique au cinéma, voir *Mark of the Devil* (1969), *The Devils* (1971), *The Pit and the Pendulum* (1991).

des hommes savants envers les femmes²³. D'autre part, une longue tradition de magie populaire et de croyance aux maléfices a contribué à la construction de l'image moderne de la sorcière.

Imaginer que l'Inquisition et les chasseurs de sorcières sont descendus aux villages en imposant violemment le stéréotype de la sorcière sur les femmes est quelque peu trompeur. Comme l'a dit Muchembled, "(...) bloodthirsty judges could not last long unless their acts conformed to the needs and standards of the society they lived in"²⁴. Ce sont les villageois eux-mêmes qui accusaient leurs voisines d'être sorcières et qui les poursuivaient en cour²⁵. Par ailleurs, ce sont fréquemment les femmes qui accusaient d'autres femmes. De plus, les procès et les exterminations de sorcières coûtaient très cher. Et, bien souvent, la communauté d'origine des accusés devait déboursier une partie des frais²⁶.

²³"Demonological theory was hardly gender neutral; it came heavily laden with often misogynist assumptions about women, and its revision of popular beliefs about witches also carried new implications for gender." Deborah Willis, *Malevolent Nurture: Witch-hunting and Maternal Power in Early Modern England*, p. 129.

²⁴Cette idée fait partie de la thèse de Muchembled dans laquelle il reconnaît non seulement la part des magistrats mais aussi la part des paysans qui réagissaient au climat de peur créé par le mythe du sabbat et les exécutions publiques des sorcières. Robert Muchembled, "Satanic Myths and Cultural Reality," *Early Modern European Witchcraft*, p. 155.

²⁵Certes, certains villageois préféraient des méthodes plus traditionnelles comme la vengeance privée ou le recours à un désenvoûteur local pour dispenser des sorcières.

²⁶"Et comme les biens des sorciers, qui étaient confisqués, ne suffisaient généralement pas à payer tous ces frais, le seigneur haut justicier du lieu (ou l'autorité royale dans le cas d'un appel au Parlement) devait déboursier une partie. Il lui arrivait souvent de se retourner contre la communauté d'origine des accusés pour demander aux habitants une participation aux dépenses, ou bien ceux-ci la proposaient eux-mêmes pour être débarrassés de leurs jeteurs

Il est vrai que les élites religieuses et laïques ont déclenché les persécutions massives des sorcières à l'époque moderne. Ces dernières ont désigné la sorcière comme la source de tous les malheurs. Certains ont même clamé que l'élimination des sorcières amènerait la fin des souffrances et de la misère en ce monde. Nous devons tout de même souligner que les villageois et les autorités religieuses et séculières ne poursuivaient pas les sorcières pour les mêmes raisons²⁷. Dans les discours des déposants et des confesseurs, le Diable est largement absent. Dans ces derniers, l'accent est plutôt sur des problèmes quotidiens, précis et concrets (comme la maladie, la malchance et la mort) et non pas sur des problèmes surnaturels et diaboliques²⁸.

de sorts." Robert Muchembled, *La sorcière au village: XVe - XVIIIe siècle*, pp. 121-122.

²⁷"Au fond, les villageois ne chassent pas les sorciers pour les mêmes raisons que les magistrats et les élites, dont ils connaissent pourtant les théories en la matière. Au fond, ils participent à la répression sur la base d'un malentendu: on leur désigne les sorcières comme la cause de tous les maux; pour eux, cependant, les inquiétudes les plus fondamentales ne concernent pas le diable, qu'on dit omniprésent sur la terre, mais des phénomènes plus immédiats et plus fréquent, des enchaînements de malheurs multiples dans la trame de leur vie quotidienne. Aussi acceptent-ils l'idée que les sorciers sont dangereux et qu'il faut les détruire, (...)." Robert Muchembled, *La sorcière au village: XVe - XVIIIe siècle*, pp. 141-142.

²⁸Dans l'opinion de Robert Rowland, la préoccupation à l'égard de la nature et de l'origine des pouvoirs de la sorcière se limite surtout aux élites. Par contraste, les gens communs "were concerned with the *effects* of the witch's power. They attempted to evade or neutralize it by resorting to forms of counter-witchcraft or by taking informal action against the suspected witch." Roland Rowland, "'Fantasticall and Devilishe Persons': European Witch-beliefs in Comparative Perspective," *Early Modern European Witchcraft: Centres and Peripheries*, p. 189.

D'une façon ou d'une autre, les villageois ont graduellement accepté la sorcière maléfique comme bouc émissaire ou comme explication au problème du mal. Toutefois, il convient de préciser que le mythe moderne de la sorcière et du sabbat n'a pas été adopté uniformément à travers l'Europe²⁹. Malgré tout, il ne fait aucun doute que l'époque moderne nous a légué une version diabolisée de la croyance populaire en *maleficum* ainsi que le mythe de la sorcière diabolique.

b. Le transfert des sorcières de la réalité à la fiction, XVIII^e au XX^e

Pendant le XVIII^e siècle, les nations européennes ont dépénalisé la sorcellerie³⁰. Ceux et celles qui utilisaient des charmes étaient toujours susceptibles d'inculpation mais ils étaient chargés de déception, de profanation, de sacrilège, d'empoisonnement et de guérison illicite³¹. Néanmoins, les gens ont continué de croire aux sorcières et de s'occuper d'elles à leurs

²⁹Par exemple, "For English witchcraft was peculiar, English witches did not fly. They did not go to the sabbath. They did not copulate or make pacts with the devil, or make powders and ointments with the bones of murdered infants. They kept 'familiars' -homely, though diabolical, pets. They were accused, not of being heretics, but of harming their neighbor's cows. They were not tortured or burned." Roland Rowland, "'Fantasticall and Devilishe Persons': European Witch-beliefs in Comparative Perspective," *Early Modern European Witchcraft: Centres and Peripheries*, p. 173.

³⁰"By 1782 the last officially sanctioned witchcraft execution had taken place, and in many jurisdiction witchcraft, at least as it had been defined in the sixteenth and seventeenth centuries, had ceased to be a crime." Brian P. Levack, "The Decline and End of Witchcraft Prosecutions," *Witchcraft and Magic in Europe: The Eighteenth and Nineteenth Centuries* (eds. Bengt Ankarloo and Stuart Clark, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999), p. 3.

³¹Voir Roy Porter, "Witchcraft and Magic in Enlightenment, Romantic and Liberal Thought," *Witchcraft and Magic in Europe: The Eighteenth and Nineteenth Centuries* (eds. Bengt Ankarloo and Stuart Clark, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999), p. 211.

propres manières. L'un des épisodes marquants parmi ces affronts interdits est celui de la lapidation d'une vieille dame accusée de sorcellerie à Philadelphie en 1787, à savoir au même temps où les pères fondateurs des États-unis se rencontrèrent et signèrent la constitution³². Ces persécutions sont des cas isolés. Par contre, nous avisons que ces événements arrivent encore aujourd'hui dans certaines parties du 'monde civilisé'³³.

Ces incidents indiquent que les croyances aux enchantements et aux maléfices ont duré plus longtemps que la pratique de faire des accusations officielles de sorcellerie. Dans l'opinion de Muchembled, le XVIII^e siècle vit même un retour en force des guérisseurs locaux et de la sorcellerie populaire, "qui reprirent leur place au village, et qui souvent ne l'ont pas quittée au XX^e siècle"³⁴. Certains spécialistes ont toutefois remarqué qu'à plusieurs endroits les envoûtements sont devenus de plus en plus restreints à la sphère domestique, c'est-à-dire au domaine des femmes, avec une forte emphase sur des atteintes magiques contre les enfants³⁵. De plus, ces chercheurs ont observé une dépersonnalisation de la sorcellerie

³²"While America's great men sat in solemn conclave, working out the compromise that saved the Union and established the form of government under which we still live, Korbmacher was carried through the streets, her tormentors reciting her supposed acts of sorcery, inviting the throng to pelt her. And the story does not end there: eight days later she was dead." Edmund S. Morgan, "The Witch and We, The People," *American Heritage* (Vol. 34, No.5, August-September, 1983), p. 10.

³³Pour une liste d'exemples, voir Marijke Gijswijt-Hofstra, "Witchcraft After the Witch-Trials," *Witchcraft and Magic in Europe: The Eighteenth and Nineteenth Centuries*, pp. 97-98.

³⁴Robert Muchembled, *La sorcière au village: XVe - XVIIIe siècle*, p. 213.

³⁵Cependant, ces mêmes spécialistes ne sont pas assurés que ce motif reflète une tendance générale. Voir Bengt Ankarloo and Stuart Clark, "Introduction," *Witchcraft and Magic in Europe: The Eighteenth and Nineteenth Centuries* (eds. Bengt Ankarloo and Stuart

populaire. Autrement dit, la prévention et la contre-magie importaient plus que la détection et l'identification de la coupable.

Malgré la persistance de ces croyances populaires, il ne fait aucun doute que les érudits ont perdu leur intérêt à l'égard des sorcières au cours du XVIII^e et du XIX^e siècle. En s'appuyant sur une conception des progrès continus de l'humanité, plusieurs affirmèrent que les bûchers appartenaient à une époque révolue et encore barbare. Au nom de la raison, du progrès et de la science, les intellectuels ont rejeté tout ce qui avait trait aux croyances et aux valeurs de l'époque des chasses aux sorcières. Dans cette ambiance, les croyances aux sorcières sont réduites à des superstitions auxquelles seulement des crédules et des ignorants continuent toujours de croire. D'autant plus que les activités maléfiques des sorcières deviennent pour eux des choses carrément impossibles³⁶.

Somme toute, les croyances populaires aux sorcières sont devenues des objets de curiosité ou de répugnance. Au siècle éclairé, les théologiens, à la suite de certains de leurs confrères du XVII^e siècle, désirent avant tout purifier la religion de ses résidus païens et se joignent aux philosophes dans la critique de la superstition. Au cours du XIX^e et du début du XX^e siècle, l'explication médicale et psychiatrique est la réponse favorite des savants à

Clark. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999), pp. xi-xii ainsi que Marijke Gijswijt-Hofstra, "Witchcraft After the Witch-Trials," *Witchcraft and Magic in Europe: The Eighteenth and Nineteenth Centuries*, pp. 113 et 181 .

³⁶“What is magic”? asked Voltaire, answering briskly: ‘It is the secret of doing what nature cannot do. It is an impossible thing’.” Pour Voltaire, les procès de sorcellerie étaient en tête de la liste de ces “judicial murders which tyranny, fanaticism, or even error and weakness, have committed with the sword of justice.” Roy Porter, “Witchcraft and Magic in Enlightenment, Romantic and Liberal Thought,” *Witchcraft and Magic in Europe: The Eighteenth and Nineteenth Centuries*, p. 219 et 221.

l'enthousiasme des persécuteurs et au délire des victimes de sortilèges³⁷. Puisque les femmes sont plus imaginatives, émotionnelles et sensuelles, elles sont naturellement plus susceptibles aux peurs et aux superstitions (qui sont les causes premières des croyances et des recours à la sorcellerie blanche ou noire). Par ailleurs, les affaires de sorcières passent désormais pour une véritable maladie de femme³⁸.

Par contre, il serait erroné de supposer que la sorcellerie a simplement disparu des cercles cultivés. À cet égard, Roy Porter affirme, à juste titre, que "There occurred a return of the repressed, expelled through the door, the supernatural was let back in masquerade though the window, in art and literature, in aesthetics and imaginative incarnations and in a frisson for spectacle-private pleasures that could threaten no real harm"³⁹. Grâce à

³⁷En gros, celles qui se pensaient sorcières étaient dérangées mentalement, celles qui se sont fait accusées et tuées étaient de pauvres victimes, ceux qui les tuaient étaient des imposteurs cruels et ceux et celles qui croyaient aux sorcières étaient des superstitieux, des crédules et des ignorants, incapables de distinguer entre la réalité et l'illusion. "Throughout the Enlightenment, witchcraft sceptics gratefully seized upon the medico-psychiatric argument: the enthusiasm of persecuting zealots and the despair of their victims were equally manifestations of maladies." Roy Porter, "Witchcraft and Magic in Enlightenment, Romantic and Liberal Thought," *Witchcraft and Magic in Europe: The Eighteenth and Nineteenth Centuries*, p. 233.

³⁸Ces arguments médicaux et psychiatriques seront repris dans plusieurs films américains au sujet des sorcières d'autrefois et celles d'aujourd'hui.

³⁹La forte présence de la sorcière dans l'art et la littérature n'avait rien de nouveau comme l'attestent les trente-sept pièces de théâtre de William Shakespeare dans lesquelles "witchcraft is a topic, a metaphor, a joke, a half-formulated reference point, a piece of the plot." Diane Purkiss, *The Witch in History: Early Modern and Twentieth-Century Representations* (London: Routledge, 1996), p. 189. Néanmoins, comme le souligne Roy Porter, la sorcellerie s'est graduellement déplacée du tragique au comique durant les XVIII^e et XIX^e siècles. À cet époque où les sorcières disparaissaient des peurs quotidiennes des éduqués, il était plutôt à la mode de rire des histoires de sorcières. Roy Porter, "Witchcraft and Magic in Enlightenment, Romantic and Liberal Thought," *Witchcraft and Magic in*

l'imagination romantique et gothique du XIX^e siècle, la sorcière n'a pas tant disparu que émigré vers le territoire des artistes et des écrivains.

D'une certaine manière, cette migration a permis au stéréotype de la sorcière de s'imposer dans toute l'Europe, même dans les régions qui ne l'avaient jamais connu auparavant. Selon Jean-Michel Sallmann,

En littérature, la redécouverte de la culture populaire par le romantisme, allemand surtout, a contribué à fixer cette image. Les contes et les légendes populaires, que véhiculaient la tradition orale, avaient été, au cours des siècles précédents, imprégnés par la vieille culture savante à dominante démonologique. Recueillis par des écrivains-ethnologues comme les frères Grimm, ils accédèrent ainsi à la reconnaissance littéraire. Par ce truchement, la sorcellerie maléfique retrouva une partie de sa légitimité perdue⁴⁰.

D'une autre manière, cette migration a entraîné des changements importants à l'égard de l'apparence et de la signification de la sorcière.

Par exemple, *La Sorcière* (1862) de Jules Michelet s'inscrit dans le prolongement de cette redécouverte romantique. Dans l'imagination de cet historien, la sorcière est une figure de révolte à la fois révérée et persécutée qui conteste l'ordre médiéval et la condition inférieure de la femme. Opprimée par l'Église et par les hommes de science aux mains desquels elle a finalement péri, "l'universel martyr du moyen âge" est en fait la mère de la science moderne par sa connaissance de la nature, du corps et de la médecine⁴¹. Comme nous

Europe: The Eighteenth and Nineteenth Centuries, p. 240.

⁴⁰Jean-Michel Sallmann, *Les Sorcières fiancées de Satan*, pp. 125-126.

⁴¹"L'universel martyr du moyen âge, la Sorcière ne dit rien." "Elle a péri, devait périr. Comment? Surtout par le progrès des sciences mêmes qu'elle a commencés, par le médecin, par le naturaliste, pour qui elle avait travaillé." Jules Michelet, *La Sorcière* (Paris: Garnier-Flammarion, 1966), pp. 284-285.

le verrons, cette vision de la sorcellerie trouvera des échos dans la sorcellerie contemporaine et dans le féminisme.

Pour clore cette section sur le transfert des sorcières de la réalité à la fiction, il faut signaler les grandes transformations que la sorcière a subit sous les mains des écrivains et des artistes⁴². Il est important de savoir que la sorcière en tant que femme fatale estompe le stéréotype de la vieille sorcière dans divers mouvements artistiques (romantique, gothique et symboliste) de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle⁴³. La vieille sorcière retient cependant sa place dans les contes de fées et les histoires pour enfants. Ce qu'il faut surtout retenir pour notre passage aux représentations de sorcière au cinéma sont la 'fictionalisation' (la sorcière passe à la fiction), l'intériorisation (ou la 'psychologisation,' la sorcière est le résultat de troubles psychiques) et la 'sexualisation' (la séductrice estompe la vieille sorcière) de la sorcière. Ces thèmes plus récents seront repris par le cinéma aux côtés de certaines continuités de l'image moderne de la sorcière. Tournons maintenant la page pour arriver à ces continuités.

⁴²"In due course the connotations of witchiness would also change: the stereotypical village hag would be superseded by the *femme fatale* and the vamp (...) Meanwhile the shawl-clad crone, with her conical black hat, living in a cottage with her cat, and stirring a cauldron, lived on in Romantic fairy-tales, children's fiction and, in the twentieth century, in Disney (...)." Roy Porter, "Witchcraft and Magic in Enlightenment, Romantic and Liberal Thought," *Witchcraft and Magic in Europe: The Eighteenth and Nineteenth Centuries*, pp. 246-247.

⁴³Dans *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, Bram Dijkstra constate que "Diabolical women with the light of hell in their eyes were stalking men everywhere in the arts of the turn of the century." "For most it was quite obvious that what she really wanted was to encompass and destroy man's soul with the devilish beauty of her body." Dijkstra, Bram. *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*. New York: Oxford University Press, 1986), pp. 252 et 257. Voir également Diane Purkiss, *The Witch in History*, p. 38.

CHAPITRE 3

LA SORCIÈRE DIABOLIQUE AU CINÉMA

PREMIÈRE PARTIE

a. L'alliée cruciale du Diable

Il est frappant de constater la forte présence de la sorcière comme alliée cruciale du Diable aux débuts de l'histoire du cinéma. Comme dans les scènes favorites des grands peintres européens tels que Albrecht Dürer, Hans Baldung Grien et Francisco de Goya, la sorcière filmique apparaît initialement côte à côte au Grand Malin. Georges Méliès, magicien et père du cinéma fantastique, n'a pas hésité à incorporer dans son acte le cinématographe des frères Lumière (inventé en 1895). En 1896, Méliès crée la première technique cinématographique¹. Dans *Escamotage d'une dame au théâtre Robert-Houdin* (1896), Méliès couvre son actrice favorite, Jeanne d'Alcy, d'un drap noir. Lorsqu'il le retire, on voit qu'un squelette l'a remplacée. Par après, Jeanne réapparaît bien vivante.

C'est durant la même année que la sorcière fait sa première apparition au cinéma dans le film *Le manoir du diable* (1896) de Méliès. Lisons une description de ce film qui dure moins de trois minutes:

A large cauldron appears, out of which, in a great cloud of smoke, there emerges a beautiful lady. At another magic pass, a little old man comes out of the floor carrying

¹"For Christian Metz, the chronological development from Lumière to Méliès marks an evolution of 'cinematography to cinema,' from a conception of film as a recording tool to an artistic medium (Metz 44). But it is perhaps more accurate to say that cinema is simultaneously Lumière and Méliès, science and fiction, for the film image is at once a concrete, scientific record of things in the real world ('actualities') and a selected account of that world ('artificially arranged scenes')." Barry Grant, "Looking Upwards: Reason and the Visible in Science Fiction Film," *Gender Language and Myth: Essays on Popular Narrative* (ed. Glenwood Irons. Toronto: University of Toronto Press, 1992), p. 188.

a big book. Then the cauldron disappears. And so it goes. Cavaliers, ghosts, a skeleton and witches appear and disappear at a sign from the Evil One. Finally, one of the cavaliers produces a cross, and Mephistopheles throws up his hands and disappears in a cloud of smoke. From the star to finish the action is rapid.

C'est bien sûr Méliès qui joue le Diable dans ce court métrage. Avec l'encouragement du public parisien, Méliès réalisa une série de films surnaturels l'année suivante avec les mêmes personnages et les mêmes costumes (par exemple, *Le château hanté*, *Le Cabinet de Méphistophélès* et *Damnation de Faust*). L'influence de Méliès, habillé ou non en Méphistophélès, n'a pas tardé à se faire sentir partout où l'on adopta le cinématographe, cette machine qui pouvait capturer le mouvement.

En plus d'avoir introduit les objets qui continuent à accompagner la sorcière au cinéma, c'est-à-dire le chaudron, la fumée, le livre et Satan, Méliès a aussi conçu et réalisé la scène classique du cinéma d'épouvante². Dans son adaptation du roman *She* (1899) de Rider Haggard, une jeune et belle femme nommée Ayesha brûle dans les flammes de l'enfer éternel pour se transformer en très vieille dame devant nos yeux³. De nombreux films à propos des sorcières reprendront cette scène⁴. Nous n'avons qu'à penser à *Snow White and the Seven*

²Dans notre enquête, il est important de noter la constellation d'objets qui identifie à nos yeux la sorcière au cinéma. Le chat noir, la longue robe noir, le balai, le chapeau pointu, le crapaud, le serpent, le livre et le miroir sont tous des objets qui définissent la sorcière. En effet, cette constellation est une convention cinématographique sans laquelle la sorcière ne serait pas une sorcière.

³Bram Dijkstra nous informe que Rider Haggard était une célébrité et une autorité religieuse en plus d'être un écrivain populaire; voir Bram Dijkstra, *Evil Sisters: The Threat of Female Sexuality and the Cult of Manhood* (New York: Alfred A. Knoff, 1996), p. 182.

⁴Il convient de signaler que ce parallèle d'un corps de jeune fille et de vieille femme est un thème proéminent dans la poésie baroque. Voir Robert Muchembled, *La sorcière au*

Dwarves (1936), à *Black Sunday* (1961), à *Season of the Witch* (1973), à *Love at Stake* (1988), à *Wicked Stepmother* (1989), *The Craft* (1996) et à *Snow White: A Tale of Terror* (1998). Fait significatif: *Casper Meets Wendy* (1998) reprend la scène à l'inverse. Nous détenons alors un premier exemple du mouvement de la figure de la sorcière hors du cadre traditionnel vers le cadre féministe.

Häxan (1921) ou *Witchcraft Through the Ages*, réalisé par le suédois Benjamin Christensen, est un chef d'oeuvre du muet sur les différentes manifestations de la sorcellerie vers la fin du moyen âge. Christensen concrétise ces dernières en utilisant des documents historiques et des théories proposées par les spécialistes du début du XX^e siècle. Après une longue recherche, il décide d'entremêler la fiction et le documentaire. En effet, le tout est un mélange où des traités démonologiques et des illustrations de l'époque moderne sont juxtaposés à des représentations fictives de scènes typiques inter-coupées par des explications

village: XVe-XVIIIe siècle, p. 136. Jane P. Davidson nous informe que le thème de l'initiation de la jeune sorcière par la vieille sorcière ne débute qu'à partir du XVII^e siècle dans la peinture: "The depiction of initiating children witches begins at the same time that this topic appeared in the literature. Perhaps much of this new interest is due to Nicholas Remi. Seventeenth-century writers and artists were so interested in the concept of the initiation of new little witches that the illustration of the 1670 'Konigs Herren Commissarien gehaltenes Protocol' which dealt with the Mora witches, depicts a woman flying on her broomstick with a child seated behind her and a baby in her arms." Jane P. Davidson, *The Witch in Northern European Art, 1470-1750*, p. 102. Cependant, le cinéma seul permet de représenter le vieillissement soudain d'une jeune sorcière. À notre avis, c'est dans le film d'horreur *The Shining* (1980) de Stanley Kubrick qu'on peut trouver la meilleure réalisation de ce processus de vieillissement.

écrites dans un format de cours⁵. Vue sous cet angle, il est alors plus juste de parler du film *Haxān* lui-même comme une sorte d'hybride. Par contre, ce film est le premier qui traite sérieusement du phénomène de sorcellerie.

Le résultat est que la sorcière est vieille. Elle a le nez et le dos crochus. Sa malfaisance est directement proportionnelle à sa laideur. Néanmoins, Christensen reconnaît que la sorcière peut aussi être jeune et belle: "The lady friend of the Devil can be young and beautiful but more often she is old, poor and wretched." Lorsqu'elle est jeune et belle, la sorcière de *Haxān* est une victime du moine et du prêtre qui résistent à la tentation de la chair en la brûlant⁶. Selon Gideon Bachmann, auteur d'un programme de présentation de *Haxān* en 1958, cinq millions de personnes auraient été exécutées durant les chasses aux sorcières⁷.

⁵Parmi les scènes typiques se trouvent celle de deux femmes âgées accusées de sorcellerie au marché (qui par après se défendent par des gros mots et des insultes) et celle du moine séduit par une femme de ménage (qui achète un philtre d'amour d'une sorcière). De loin, la scène la plus connue est celle du sabbat où le plus fameux modèle féminin de l'époque joue le rôle de la sorcière soumise au Diable. Les serpents, les lézards, les crapauds, les vers-de-terre sont aussi présents au sabbat. À l'instar de Méliès, Christensen joue lui-même le Diable qui préside à la messe noire.

⁶En 1991, le film *The Pit and the Pendulum* (inspiré d'une histoire d'Edgar Allan Poe) reprend exactement ce thème. Ce dernier met en scène une vieille et laide sorcière ainsi qu'une jeune, belle et innocente femme accusée de sorcellerie. Cependant, lorsqu'elles se rencontrent en prison, la sorcière transmet à la jeune femme l'art de voyager dans un autre monde magique afin de se préserver des souffrances des tortures inquisitoriales.

⁷En réalité, les bûchers furent moins nombreux qu'on ne l'a cru. On estime qu'il y a eu 100 000 à 250 000 personnes qui ont été exécutées pendant les persécutions des sorcières à l'époque moderne. Cependant, les films documentaires et de fiction au sujet des sorcières ont tendance à exagérer le nombre des victimes. Par exemple, dans le documentaire canadien *The Burning Times* (1990) de Donna Reed, il est stipulé qu'il y a eu 9 000 000 de victimes.

Comme l'a fait remarqué Bachmann, dans *Haxän*, les inquisiteurs sont pires que les démons qu'ils prétendent combattre. On est alors loin de la confiance des auteurs dominicains du *Malleus Maleficarum* (publié en 1486), Kramer et Sprenger, qui affirment "Here we are dealing with actual events; and it has never yet been known that an innocent person has been punished on suspicion of witchcraft, and there is no doubt that God will never permit such a thing to happen."⁸ Toutefois, Christensen ne jette pas tout le blâme sur l'Église. Au contraire, il invoque l'inévitable responsabilité de chacun pour ses actions en nous montrant le côté noir de l'humanité: revanche, avarice, le chacun pour soi⁹.

Haxän ne fut pas un succès commercial mais un succès d'estime. En 1929, le moment où le film est présenté pour la première fois aux États-unis, le *Film Daily* juge que "the

⁸Cité dans Syndey Anglo, "Evident Authority and Authoritative Evidence: The *Malleus Maleficarum*," *The Damned Art: Essays in the Literature of Witchcraft* (London: Routledge and Kegan Paul, 1977), p. 28. C'est tout le contraire aujourd'hui: on pense que même si elles étaient un peu sorcières, elles étaient innocentes du crime que les inquisiteurs et les agents séculiers leurs attribuaient. Prenons comme exemple le commentaire de Peg Aloi, coordinatrice des média de *Witches' Voice*: "Whether the Salem twenty were practicing magic is of no importance, that they were unjustly, stupidly executed is. Whether the thousands slaughtered across Europe, across three centuries, were part of an underground fertility cult or an ancient goddess worship, is beside the point, that they were tortured by Church-appointed witchfinders is worth remembering. We would do well to understand that, as Nobel prize-winner Elie Wiesel said at the Salem Tercentennial, 'there are still Salems.'" www.witchvox.com/media/crucible.html.

⁹D'après Bachmann, le message du film est clair : "And in this film Christensen again and again reiterates the common guilt for this mass-crime of centuries. In scene after scene we are shown avarice, weakness, vindictiveness and smallness of mind as the causes for all that suffering. In tracing witchcraft, Christensen in a wider perspective traces the history of man's cruelty and weakness." "Programme notes by Gideon Bachmann for Benjamin Christensen's *Witchcraft through the Ages*, shown in February, 1958," (*Wide Angle*, Vol 19, No.2, 1997), p. 101.

subject matter is too grim for most picture houses.”¹⁰ Par conséquent, le film ne va pas plus loin. Dans la fin des années 1950, les critiques anglais et américains (comme Gideon Bachmann) le redécouvrent et le couvrent de gloire. Élevé au statut de classique et de chef d’oeuvre, *Haxān* continue d’attirer l’attention des cinéphiles et des critiques.

De Méliès à Christensen, nous passons donc du fantastique, du comique et du surnaturel à une représentation plus ‘historique’¹¹. On doit avant tout remettre *Haxān* dans la tendance des premières années du cinéma à reprendre les mythes, les superstitions et les contes de fée du moyen âge en les soumettant à une rationalisation moderne. Dans ce cas-ci, la sorcellerie passe sous la loupe de la psychologie et de la psychanalyse, toutes fraîches à ce moment, et est presque totalement réduite à l’hystérie¹². Pour Christensen, la sorcière est, en

¹⁰“Programme notes by Gideon Bachmann for Benjamin Christensen’s *Witchcraft through the Ages*, shown in February, 1958,” (*Wide Angle*, Vol 19, No.2, 1997), p. 101.

¹¹Pour des traitements sérieux du phénomène de la sorcellerie moderne et des chasses aux sorcières au cinéma, voir *Day of Wrath* (Danemark, 1942) de Carl Theodor Dreyer, *The Juniper Tree: A Dark Tale of Witchcraft and Mysticism* (Iceland, 1987) de Nietzchka Keene et *Le Moine et la Sorcière* (France, 1987) de Suzanne Schiffman. Il est à noter que ces films ne sont pas des films américains. Nous en reparlerons donc pas. Toutefois, nous tenons à souligner que ces films sont des réalisations très importantes en termes d’essai d’authenticité historique. En effet, l’approche historique dans le cinéma américain est surtout réservée aux sorcières de Salem et à Jeanne d’Arc. Bien que nous reparlerons des sorcières de Salem, la spécificité du cas de Jeanne d’Arc nous préserve d’en discuter. Disons seulement que dès 1917 Jeanne d’Arc apparaît au cinéma américain dans le film *Joan the Woman* de Cecil B. DeMille. Par après, elle revient constamment au grand écran comme l’indique notre filmographie.

¹²En 1929, Christensen réalise *Seven Footprints to Satan* dans lequel des satanistes sont exposés pour ce qu’ils sont vraiment, des acteurs engagés pour monter un canular. Dans ce cas-ci, la sorcellerie diabolique est réduite à une supercherie.

dernière analyse, une femme malade, hystérique et mal comprise qui est victime d'un oppresseur.

D'une part, Méliès se sert du Démon et de son complice, la sorcière, pour expérimenter avec des effets spéciaux. Par ce fait, la magie et le cinéma deviennent intimement liés: la magie du cinéma¹³. Dans son article "The Witch in Film: Myth and Reality," Sharon Russell pense également que la forte présence de la sorcière et de la sorcellerie aux débuts du cinéma est due au fait que ces dernières permettent l'exploration des effets spéciaux:

In these films it is the maleficium attributed to witches, the spells and charms they cast, which interest the filmmaker because these acts provide an excuse for various trick occurrences. In the Méliès film, *The Enchanted Well*, the witch's curse is the impetus for the various tricks that the well performs. The actions of the witches, sorcerers, demons and devils provide the rationale for displays of virtuosity on the part of the filmmaker. It is true that in some of these films witches do ride on broomsticks or perform other actions associated with sabbats, but it is the way that the action is performed, the filmmaking 'magic' required to present the illusion which is the focus of the film¹⁴.

¹³Dans *The Witch in History*, Diane Purkiss analyse les sorcières dans le théâtre anglais du XVII^e et du XVIII^e siècle. Elle remarque que la sorcellerie et la sorcière sont elles-même potentiellement théâtrales et spectaculaires. Elle affirme également que la magie et la sorcellerie sont alors devenues un symbole du théâtre lui-même pour les écrivains modernes. Nous avons l'impression que le cinéma, la magie et la sorcellerie ont un rapport semblable comme l'indiquent les expressions, la magie du cinéma et la magie des lumières. Selon nous, c'est ce qui explique, en partie, les apparitions constantes de la sorcière au cinéma. Voir Diane Purkiss, *The Witch in History: Early Modern and Twentieth-Century Representations* (London: Routledge, 1996), p. 181-182.

¹⁴Sharon Russell, "The Witch in Film: Myth and Reality," *Planks of Reason: Essays on the Horror Film* (ed. Barry Keith Grant. Metuchen: The Scarecrow Press, Inc., 1984), p. 116.

Donc, la figure de la sorcière ne figure pas au centre des films de Méliès pour deux raisons. Premièrement, comme l'a souligné Russell, c'est la magie du cinéma lui-même qui est le point fort de ces films. Deuxièmement, ce n'est pas la sorcière mais bien le Démon, bien souvent incarnée par le réalisateur lui-même, qui est l'anti-héros par excellence.

D'autre part, en empruntant une approche plus sérieuse et plus historique, Christensen place également la sorcière en-dessous du Démon. Dans les deux cas, c'est la sorcière comme alliée cruciale du Diable. Il est important de noter que ces approches distinctes, à savoir l'approche comique et l'approche historique sont des façons de représenter la sorcière au cinéma qui seront reprises aux côtés de l'approche horrifique vers laquelle nous tournons maintenant.

b. La satanique

À partir des années 1930 et 1940, cette tendance à soumettre la sorcière à un chef masculin qui détient et distribut les pouvoirs maléfiques se répète dans les films d'horreur et les films noirs à propos des cultes sataniques¹⁵. Il est important d'observer que la sorcière ne se trouve pas au coeur de la plupart de ces derniers [*The Black Cat* (1934), *The Seventh Victim* (1943), *To the Devil, a Daughter* (1973), *Witchcraft* (1989)]. Comme les auteurs des textes démonologiques et leurs adversaires sceptiques, les cinéastes ont tendance à placer la sorcière sous le joug de Satan (ou sous l'influence d'un leader masculin) et, du même coup,

¹⁵“The International Coalition Against Violent Entertainment estimates 12% of the movies produced in the United States can be classified as satanic horror films.” David G. Bromley, “Satanism: The New Cult Scare,” *The Satanism Scare* (eds. James T. Richardson, Joel Best, and David Bromley, New York: Aldine De Gruyter, 1991), pp. 49-106.

à nier l'autonomie et les pouvoirs de la sorcière¹⁶.

Néanmoins, il y a toujours des exceptions intéressantes et significatives. Nous pensons spécialement aux films *Rosemary's Baby* (1968) et *The Ninth Gate* (1999) de Roman Polanski¹⁷. Il est important de noter que les sorciers et les sorcières de ces films vivent dans le monde contemporain. Toutefois, dans notre opinion, ces films s'apparentent distinctement à l'idée moderne de la sorcière comme alliée cruciale du Diable.

En 1968, le film *Rosemary's Baby* est un triomphe public¹⁸. Entre autres, on y retrouve l'idée d'une conspiration diabolique (et internationale) contre la chrétienté, la

¹⁶N'oublions pas que ce sont surtout les discours des élites qui mettent l'accent sur la dépendance et la servitude de la sorcière sur Satan.

¹⁷Ce dernier est lui-même lié à une histoire de satanisme en raison du meurtre de sa femme, Sharon Tate, par la bande de Charles Manson.

¹⁸Nous devons replacer le succès de *Rosemary's Baby* dans le contexte de la réapparition d'un intérêt à l'égard des phénomènes occultes. "As Time magazine (1968:42) noted: 'A mystical renaissance is evident everywhere, from television to department stores.'" Marcello Truzzi, "The Occult Revival as Popular Culture: Some Observations on the Old and the Nouveau Witch," (1972) *Magic, Witchcraft, and Religion: An Anthropological Study of the Supernatural*, eds. Arthur C. Lehmann and James E. Myers (Mountain View: Mayfield Publishing Company, 1989), p. 404. Dans "Caldrons Bubble, Satan's Trouble, but Witches Are Okay: Media Constructions of Satanism and Witchcraft," Laurel Rowe et Gray Cavender ressortent les pratiques occultes courantes dans les années 1960: "astrology, tarot cards, pyramids, crystals, shamanistic healing, voodoo, channeling, I Ching, goddess worship, wicca or witchcraft, and even satanism." De plus, les auteurs affirment que ce courant occulte a généré un grand nombre d'écrits de la part des adhérents, du média et des académiciens. On peut ajouter que cet intérêt a continué à se manifester par des vagues dans tous ces niveaux de la société américaine. Laurel Rowe and Gary Cavender. "Cauldron's Bubble, Satan's Trouble, but Witches are Okay: Media Constructions of Satanism and Witchcraft". *The Satanism Scare*. eds. James T. Richardson, Joel Best, and David Bromley (New York: Aldine De Gruyter, 1991), p. 263.

participation au sabbat, l'union charnelle avec le Diable, le renoncement de Dieu, le savoir des herbes, la confection de poison, la croyance aux amulettes de bonne (ou mauvaise!) fortune pour la protection durant la grossesse et l'accouchement ainsi que le recrutement de nouveaux membres. Une chose diffère du scénario des démonologues. Rosemary (Mia Farrow) ne consent aucunement à participer à ces activités sinistres.

Rosemary n'est pas sorcière. Au contraire, elle est une victime des sorciers et sorcières sataniques. Ces derniers persuadent son mari, Guy (John Cassavetes), de se joindre à eux en échange de succès et de célébrité dans sa carrière d'acteur. Avec son aide, ils réussissent à faire venir le fils de Satan sur terre. Pour une des rares fois au cinéma, le mal triomphe puisque Rosemary acceptera de prendre soin de son enfant.

Il est intéressant de noter la participation du fondateur et du grand prêtre de l'Église Satanique à San Francisco, Anton Szandor Lavey. En sus d'avoir aidé le réalisateur au sujet des rituels et des thèmes sataniques, Lavey incarne le Malin dans la séquence de la fécondation de Rosemary (malgré le fait que certains pensent que c'est Polanski lui-même qui joue le rôle du démon). Dans l'idée de ce dernier, les films populaires perpétuent l'image du culte satanique 'as utterly evil.' En revanche, Lavey acclame le film de Polanski: "It was successful because it exploded a lot of the preconceptions of Satanism: it didn't chop up the baby at the end.(...) It will remain a masterpiece"¹⁹. De plus, Lavey prétend que le film a incité

¹⁹John Fritscher, "Straight from the Witch's Mouth," (1972) *Magic, Witchcraft, and Religion: An Anthropological Study of the Supernatural*, eds. Arthur C. Lehmann and James E. Myers (Mountain View: Mayfield Publishing Company, 1989), p. 399.

un grand nombre de gens à devenir membre de son Église²⁰. Au contraire, les sorcières contemporaines considèrent *Rosemary's Baby* comme un exemple subtil de persécution²¹.

Dans *Rosemary's Baby*, la sorcière qui attire spécialement notre attention est Minnie Castevet²². Minnie est l'épouse du leader du culte satanique. Voisins de Rosemary et Guy, le couple sorcier se faufile peu à peu dans leur vie quotidienne. En ce qui concerne son apparence, Minnie est âgée. Ses vêtements sont toujours flamboyants. Toutefois, c'est sa conduite excentrique qui frappe le plus. La scène qui illustre le mieux le caractère outrancier de Minnie est celle où elle visite l'appartement de Rosemary pour la première fois. Minnie rentre en demandant sans cesse des questions sur la décoration, sur le prix des meubles, sur les enfants désirés ou non. Elle va même jusqu'à jeter un coup d'oeil sur le courrier du jeune couple. Ce type d'invasion se répète tout au long du film. En somme, Minnie est la voisine cauchemardesque.

²⁰L'Église de Lavey compte environ de 2000 à 5000 membres actifs. Lavey a également publié le *The Satanic Bible* (New York: Avon Books, 1969) et *The Satanic Rituals* (New York: Avon Books, 1972) qui ont connu un certain succès. De plus, ces derniers sont les textes fondateurs pour l'Église de Satan et pour le mouvement satanique. Voir James T. Richardson, Joel Best and David Bromley. "Satanism as a Social Problem," *The Satanism Scare* (eds. James T. Richardson, Joel Best, and David Bromley, New York: Aldine De Grueter, 1991), p. 8 et voir Ronald Hutton, "Modern Pagan Witchcraft," *Witchcraft and Magic in Europe: The Twentieth Century* (eds. Bengt Ankarloo and Stuart Clark, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999), pp. 94-109

²¹Voir Margot Adler, *Drawing Down the Moon: Witches, Druids, Goddess-Worshippers, and Other Pagans in America Today* (Boston: Beacon Press, 1979), p. 131.

²²Ruth Gordon a d'ailleurs remporté un Oscar pour sa performance mémorable.

L'accent sur le quotidien, sur l'espace domestique et sur la maternité est à retenir. Le lavage, la nourriture, les boissons, les échanges-cadeaux, les menus services entre voisins acquièrent une grande importance. Cette emphase nous permet de faire un rapprochement avec le phénomène de la sorcellerie moderne de trois manières. Premièrement, comme nous l'avons fait remarqué au chapitre précédent, on pense que les querelles entre voisins sont régulièrement à l'origine des accusations de sorcellerie moderne²³. Ces querelles concernaient des objets empruntés et non retournés, des maladies soudaines, la préparation de la nourriture et les enfants. Ce sont exactement ces genres de situations qui apparaissent dans le film *Rosemary's Baby*.

Le deuxième rapprochement à faire est en terme de la transgression des limites. D'après Diane Purkiss, la sorcière moderne est en quelque sorte un être perméable aux limites qui déstabilise les règles sociales et les conventions culturelles:

House boundaries were not only breached on festival occasions, but also by the everyday exchanges of news, gossip, utensils and food. An (unwanted) visit from a neighbour, a returned domestic object, a piece of food which should have remained outside but found its way into the house, a piece of food which should have remained within but found its way out, all these could pollute by rendering permeable the boundaries of the house and thus, symbolically, the cultural boundaries it guaranteed²⁴.

²³«Interviennent également les rivalités de tous ordres, les querelles de voisinage, les questions d'intérêts, les problèmes internes aux familles, etc..» Robert Muchembled, *La sorcière au village: XVe - XVIIIe siècle*, p.173.

²⁴Diane Purkiss, *The Witch in History*, p. 98. De plus, il faut souligner que l'appartement du jeune couple faisait auparavant partie de celui des Castevet. À la conclusion, Rosemary ouvre la porte barricadée qui joint les deux demeures. En ce faisant, elle traverse la frontière vers le monde stanique pour retrouver son enfant enlevé dès la naissance par les

En plus des limites de la maison (comme le seuil de la porte), Purkiss évoque également les limites du corps humain, particulièrement celui de la femme (comme l'ingestion de la nourriture, l'union charnelle et l'accouchement)²⁵. Par exemple, au lieu de prendre des vitamines, le docteur Sapirstein (l'un des membres du groupe satanique) conseille à Rosemary de boire une boisson d'herbes (qui est remplie de 'snails and puppy-dog tails,' comme le dit Minnie) confectionnée par Minnie à chaque jour.

William de Blécourt pense également que la sorcière est un être perméable aux limites: "What characterizes the witch is her transgression of boundaries, her intrusion into someone else's domain, not only culturally and socially (...), but also spatially. As the anthropologist João de Pina-Cabral expresses it: 'sanctified space has gaps in it' (1986:L 185) and through those gaps witches strike"²⁶. Par ailleurs, dans son étude sur la continuation de la sorcellerie

sorciers. Voir Lucy Fischer, "Birth Traumas: Parturition and Horror in *Rosemary's Baby*," *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film* (ed. Barry Keith Grant, Austin: University of Texas Press, 1996), pp. 418 et 426.

²⁵À cet égard, il est intéressant de noter l'opposition entre le corps de la jeune Rosemary et le corps des vieilles sorcières, Minnie et son amie Lara-Louise, que l'on voit lors du sabbat. Dans *Malevolent Nurture*, Deborah Willis explique la façon dont le corps de la vieille sorcière est une source d'anxiété à l'époque moderne: "The witch, moreover, is older, usually postmenopausal; her body-already a source of anxiety-in effect encodes maternal rejection of the human child. Her womb is no longer fertile, her breasts no longer capable of producing milk, she nevertheless can feed and care for a counterfamily of demonic imps. Her witchcraft is frequently directed against the children of her neighbours and almost always against domestic activities associated with feeding, nurture, or birth." Nous suggérons que cette opposition doit être comprise dans le cadre de cet anxiété. Deborah Willis, *Malevolent Nurture: Witch-Hunting and Maternal Power in Early Modern England*, pp. 33-34.

²⁶Voir William de Blécourt, "The Witch, Her Victim, the Unwitcher and the Researcher: The Continued Existence of Traditional Witchcraft," *Witchcraft and Magic in*

traditionnelle, de Blécourt souligne le fait que les ensorcellements arrivent lorsque les gens sont en transition d'un statut social à un autre, c'est-à-dire durant les lacunes temporelles et durant les périodes marginales (ou 'liminales') dans lesquelles la position sociale des gens n'est pas tout à fait claire. En étant enceinte, Rosemary est elle-même dans un état 'liminal.' Par conséquent, elle est grandement susceptible aux maléfices.

Toutefois, c'est l'invasion complète de leur vie sociale et de leur vie privée qui dérange le plus Rosemary. Elle dira à un ami que les Castevet sont "a little bit too friendly and helpful." En d'autres mots, les Castevet ne respectent pas les conventions qui régissent les rapports entre individus. Selon nous, cet excès annonce la présence de la sorcière aux yeux de Rosemary et des spectateurs. .

Finalement, le dernier rapprochement concerne le mixte des discours populaires et savants à propos de la sorcellerie. L'emphasis sur le quotidien, sur l'espace domestique, sur la maternité et sur la transgression des limites dérivent des croyances et des pratiques populaires. Par contre, il est évident que la conspiration et la secte sataniques proviennent des idées promulguées par les auteurs des discours démonologiques. Cependant, c'est le mixte de ces discours dans la narration et dans la représentation qui fait de *Rosemary's Baby* un bon exemple de sorcellerie moderne ramenée dans le contexte contemporain.

Bien que le culte satanique des Castevet est en relation au phénomène occulte de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle, les Castevet eux-mêmes n'hésitent pas à se rattacher

Europe: The Twentieth Century (eds. Bengt Ankarloo and Stuart Clark, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999), pp. 205, 208 et 219.

à la sorcellerie du début de la modernité²⁷. Les indications principales sont l'amulette offerte par Minnie à Rosemary (qui date de 1666 et qui est restée depuis dans la famille) et la fameuse peinture intitulée *Conjuro* (1797-1798) du peintre espagnol Francis de Goya fixée au mur du fond de l'appartement du couple sorcier. Il y a donc un rapprochement entre les phénomènes de la sorcellerie moderne et ce culte satanique contemporain dans la mesure où la narration et les personnages supposent et assument la continuité historique²⁸. On retrouve aussi cette continuation dans *The Ninth Gate*.

Dans *The Ninth Gate*, la continuité s'établit principalement par le biais d'un livre (intitulé *The Ninth Gate of the Kingdom of Shadows*) en trois copies. Écrit en 1666, ce livre est réputé d'avoir été composé en collaboration avec Lucifer lui-même. Boris Balkan (Frank Langella), collectionneur de textes démonologiques, engage Dean Corso (Johnny Depp) pour réunir les trois copies du livre afin de conjurer le prince noir. En performant le rituel approprié

²⁷“The Devil had a curious rebirth in the nineteenth century. Conservative Christians of all denominations continued to believe in him, but he was also revived by Romantic writers, sometimes as a figure of horror, but more often of sympathy, or even a hero. Romantics who supported popular revolutions from 1789 onward made Satan a symbol of liberty. (...) Toward the nineteenth century's end, a number of literary and artistic figures such as T.K. Huysmans entertained belief in Satan as a kind of snub to society. It was a period when the occult was clearly the way to flaunt and shock societal values most luridly.” Nous n'avons qu'à penser à Aleister Crowley pour un exemple de quelqu'un qui a entamé le prochain pas vers la pratique de rites sataniques (comme la messe noire). Jeffrey Burton Russell, “The Historical Satan,” *The Satanism Scare* (eds. James T. Richardson, Joel Best, and David Bromley, New York: Aldine De Gruyter, 1991), pp. 47-48.

²⁸Il est intéressant de noter que contrairement aux sorcières blanches contemporaines, “none of the satanist groups that have actually existed in recent years has ever claimed continuity with demon-worshippers from the past.” Par contre, au cinéma, la narration et les personnages prétendent fréquemment qu'ils sont descendants de ces derniers.

avec les neufs images, le fameux livre permet d'ouvrir les portes qui mènent à l'enfer. Initialement sceptique, Corso acceptera la charge pour l'argent. Cependant, son obsession grandie au fur et à mesure qu'il rencontre des personnages et des événements mystérieux..

La deuxième séquence dans laquelle Balkan fait un discours sur les sorcières modernes est révélatrice. Il discute des autorités de l'époque sur le sujet, à savoir de Jean Bodin et de Nicholas Rémi. Lorsque Balkan définit la sorcière, Corso scrute une jeune et séduisante femme habillée pauvrement et assise nonchalamment. Pour le protagoniste et pour le spectateur, cette jeune femme est dès lors liée de quelque façon à l'idée moderne de la sorcière. Peu à peu, elle se dévoilera en tant que sorcière aux pouvoirs surnaturels et comme véritable agent de Lucifer.

La sorcière (interprétée par Emmanuelle Seigner) de *The Ninth Gate* est sans aucun doute d'un autre monde. La preuve: elle n'a pas de nom. Elle suit Corso sur son chemin en apparaissant et disparaissant à volonté. Corso vient vite à soupçonner qu'elle joue un jeu avec lui. Il a tout à fait raison puisque c'est lui qui est destiné à ouvrir les portes infernales. Dans l'avant-dernière séquence, la sorcière séduit Corso d'une telle façon que leur acte funeste correspond à l'une des neufs images du livre diabolique. C'est à ce moment que l'apparence de la sorcière s'intensifie et que sa nature bestiale se manifeste pleinement.

Dans *The Ninth Gate*, il y a une deuxième sorcière mais celle-ci est bien de ce monde. Liana Telfet (Lena Olin), l'épouse d'un des détenteurs du livre, est également la haute princesse d'un culte satanique nommé *The Order of the Silver Serpent* (et fondé après la mort de l'auteur pour conserver les enseignements du livre). Trompeuse vis-à-vis de Corso, elle

désire secrètement se mettre les trois livres sous la main. Plus tard, lors d'une messe noire, elle se fait tuer violemment par Balkan qui déclare orgueilleusement que lui seul est digne d'apprécier le grand dessein et que les fruits de la découverte, à savoir le pouvoir de déterminer sa propre destinée, sont uniquement les siens. On sait qu'il a tort et que ce pouvoir appartient déjà à Corso.

En contraste avec les nombreux films au sujet des cultes sataniques dans lesquels les sorcières demeurent plus ou moins anonymes, les films de Polanski emploient la sorcière à la fois comme antagoniste et comme alliée du héros-ambivalent (dans le sens qu'il est médiateur des forces du mal). Il est vrai que dans ses films le mal a tendance à gagner. C'est seulement dans cet univers où le bien ne triomphe pas à chaque fois que la sorcière comme alliée cruciale du Diable gagne sa propre place et ne se fait pas automatiquement anéantir comme dans les films et les contes pour enfants.

Toutefois, la sorcière vivant dans un univers où le bien triomphe doit aussi être examinée. C'est donc à la celle-ci, à savoir à la sorcière diabolique sous sa désignation de sorcière domestiquée vers laquelle nous tournons maintenant la page.

CHAPITRE 4

LA SORCIÈRE DIABOLIQUE AU CINÉMA

DEUXIÈME PARTIE

a. La domestiquée

Ce que nous appellerons la sorcière domestiquée est un autre développement important dans le cinéma américain. On retrouve le plus souvent cette dernière dans les films qui font appel à l'imagination comique, et plus précisément, dans la comédie romantique [comme par exemple *I Married a Witch* (1942) de René Clair, *Bell, Book and Candle* (1958) de Richard Quine ainsi que dans la série télévisée *Bewitched* (les années 1960)]. La comédie romantique met en place une façon particulière de contrôler la sorcière diabolique, le plus souvent en l'installant dans une relation amoureuse avec un homme¹.

La domestication est la manière dont on apprivoise la sorcière. Plus précisément, nous identifions la sorcière domestiquée par la façon dont on parvient à contrôler la sorcière diabolique, malgré sa véritable nature au point de départ. Au terme du film, la sorcière est soit rigoureusement confinée, soit tout à fait absente. De toute évidence, dans *I Married a Witch* et *Bell, Book and Candle*, la sorcière est d'abord fondamentalement inhumaine et même bestiale. Par après, on amène la sorcière à intérioriser et à suivre les conventions et les

¹Comme nous l'avons vu dans les sections précédentes, lorsqu'on craint la sorcière, on est prêt à utiliser la méthode la plus violente afin de s'en débarrasser. Autrement dit, on l'extermine soit par le feu soit par la corde. Dès qu'on a affaire avec une sorcière revenante et vengeresse dans un film d'horreur (que nous examinerons dans la prochaine section), tous les moyens sont bons, de l'ombrage de la croix à la contre-magie [comme dans *Summer of Fear* (1978) de Wes Craven]. À cela s'ajoute la sorcière maléfique des contes de fées que l'on anéanti également bien que de façon moins ensanglantée. Par exemple, dans *The Wizard of Oz* (1939) de Victor Fleming, Dorothy n'a qu'à jeter de l'eau sur la 'Wicked Witch of the West.' Elle fond et disparaît du coup.

exigences sociales comme le mariage et le rôle approprié de la femme.

Autrement dit, la sorcière diabolique est 'humanisée' d'une telle manière qu'elle doit obligatoirement se plier au stéréotype de la femme et de l'épouse idéales. (Ce stéréotype est lui-même construit de différentes manières suivant les époques.) D'une manière générale, disons ici que la sorcière domestiquée apparaît dans les périodes spécifiques de la Deuxième Guerre Mondiale et de l'après-guerre où les femmes américaines ont acquis une plus grande indépendance.

Vue sous cet angle, il est clair que ces films sont à la fois des réactions anxieuses à cette acquisition et des exemples de pressions sur les femmes pour se plier au stéréotype de la femme et de l'épouse idéales. En outre, pareille position du problème nous semble avoir l'avantage d'éclaircir l'idéologie patriarcale présente dans ces films. Comme illustrations, nous citerons la plupart des échanges dans lesquels circule cette idéologie traditionnelle qui veut que le mariage, les enfants et la dévotion au mari soient au centre de la vie de la femme.

Dans *I Married a Witch*, une sorcière et son père sont accusés de sorcellerie pendant les procès de Salem². Avant de périr sur le bûcher, la sorcière, nommée Jennifer (Veronica Lake), renommée pour ses maléfices contre les animaux de la ferme ainsi que pour sa grande beauté, jette une malédiction à la famille du juge Wooley: ils ne connaîtront jamais de mariages heureux. Pour neutraliser à jamais leurs pouvoirs maléfiques, les dénonciateurs plantent un chêne sur leurs cendres.

Cependant, le sortilège agit toujours. À travers les siècles, il entraîne des séparations

²En 1942, *I Married a Witch* a d'ailleurs été mis en nomination pour l'Oscar de la meilleure musique originale.

et des ennuis dans les mariages et dans les amours des Wooley. À la veille du mariage de Wallace Wooley (Fredric March) et de sa fiancée Estelle, les sorcières reviennent sur terre, trois cents ans après, pour empêcher cette union. En bref, par un 'miracle du Diable,' la foudre frappe le chêne et libère les sorcières.

Par après, les sorcières manigancent la matérialisation de la jeune sorcière en faisant brûler un hôtel et en volant le corps d'une victime. Cette manigance sert également comme piège contre Wallace. Ce dernier accourt pour sauver une jeune femme prise dans les flammes. Bien sûr, la jeune femme est en fait la sorcière Jennifer. Dès leur rencontre, Jennifer tente de le séduire en utilisant ses charmes et sa grande beauté. Avant même qu'il soit arrivé chez lui, elle s'y rend par le moyen de transport de toute bonne sorcière, c'est-à-dire par un balai.

À la maison, Wallace et son ami soupçonnent initialement que Jennifer fait partie d'un coup de l'opposition. En effet, Wallace se présente actuellement à l'élection du gouverneur du Massachusetts. Censé se marier le jour précédant l'élection, Wallace n'a aucun doute qu'une liaison avec Jennifer serait catastrophique. Il est d'ailleurs aisé de voir que Wallace cherche à s'unir avec Estelle, fille d'un homme d'affaire respecté, pour rallier la sympathie des électeurs. Ce n'est pas un mariage d'amour, mais bien plutôt un mariage d'intérêt.

Pour le moment, Wallace résiste donc aux avances et aux flatteries de Jennifer mais il ne peut pas cacher son attirance envers elle. Lors de leur entretien, Jennifer tente sans répit de l'envoûter par sa beauté. Sans succomber à la tentation, Wallace réplique simplement qu'il faut autre chose que la beauté pour aimer quelqu'un. Ils écoulent ainsi les heures de la veille de son mariage à discuter des amours dans la chambre à coucher.

Ayant mésestimé le temps requis pour séduire sa victime, Jennifer doit confectionner un philtre d'amour, moyen sur lequel elle avait jusqu'à présent refusé de compter. Selon Jennifer, l'utilisation d'un philtre d'amour n'est pas honnête. Apparu spontanément dans la cheminée, son père, témoin de cette pensée altruiste, lui demande farouchement si elle est une sorcière ou une femme. À quoi Jennifer répond: "Je le traiterai comme un esclave. Je le ferai souffrir dans son coeur et dans son corps". Toutefois, c'est elle qui boit accidentellement la potion et c'est elle qui tombe follement amoureuse de Wallace.

Puisque Wallace doit bientôt se marier, les sorciers essayent toutes sortes de trucs magiques pour annuler la cérémonie³. Néanmoins, c'est en lui disant ces mots que Jennifer parvient finalement à convaincre Wallace de rompre avec Estelle: "Hier, j'étais votre ennemi mais aujourd'hui je vous aime. Je mourrai pour vous".

Secrètement résolu à briser cet accouplement, le père sorcier manœuvre une fusillade dans le dessein de faire emprisonner Wallace. Hélas! C'est à lui que les gendarmes passeront les menottes. À vrai dire, le père de Jennifer aime un peu trop la bouteille. À la fin de cette séquence chaotique, le père d'Estelle promet à Wallace la ruine et la perte des élections, tandis que le père sorcier crie vengeance sur le nouveau couple.

Jennifer et Wallace partent ensemble et ils trouvent une auberge où un couple âgé, dont le mari est à même de les marier civilement, les reçoit à bras ouverts. Seule avec la bonne dame, Jennifer lui avoue en confidence son angoisse à l'égard de son prochain devoir matrimonial: "Il faut que je sache tenir une maison." Et, la dame lui répond avec confiance: "Je suis sûr que vous ferez bon ménage -que vos fils lui ressemblent, que vos filles vous

³Par exemple, ces derniers entrent dans la salle de réception en conjurant un cyclone.

ressemblent.” Avant de consommer leur mariage, Jennifer décide de dire la vérité à Wallace, à savoir qu’elle est une sorcière, qu’elle a des titres de noblesse et qu’elle est issue d’une très noble famille de sorciers qui exerçait autrefois à Pompéi.

Toutefois, Wallace accueille ces incroyables nouvelles avec calme: “Vous m’avez ensorcelé dès votre première apparition”. Surprise qu’il ne soit point dérangé par son aveu, Jennifer lui assure néanmoins qu’elle sera une femme exemplaire et qu’elle utilisera des enchantements uniquement pour défendre leur amour. De plus, elle lui promet de le faire gagner aux élections du lendemain. “Il faudrait être sorcière,” répond-t-il. De fait, Jennifer tient sa parole.

Au résultat des élections, Wallace prend pleinement conscience de la nature diabolique de son épouse, c’est-à-dire qu’elle est une sorcière âgée de 270 ans. Il ne sait que faire. En lui amenant ses pantoufles au salon et en allumant le feu dans la cheminée, Jennifer le rassure à nouveau. “Maintenant je vais devenir une ménagère accomplie, une femme dévouée à son mari.”

Libéré de prison, le père sorcier les retrouve. Aussitôt qu’il apprend les nouvelles du mariage et de la révélation, le père de la mariée exerce sa revanche. N’oublions pas de dire que son père lui avait transmis une règle très importante selon laquelle Jennifer devait absolument garder secrète son identité diabolique. À cause de sa faute, Jennifer est désormais une créature mortelle sans pouvoir surnaturel parce que “son coeur ne lui appartient plus”.

Insulté que sa fille ait bravé son interdiction, le père sorcier la force à reprendre le chemin du chêne en lui expliquant les conséquences de sa désobéissance: “À minuit, tu resteras prisonnière jusqu’à ce que la race humaine soit disparue”. Par ailleurs, Jennifer ne

conservera aucune mémoire de ses amours terrestres. Arrivée au chêne, elle dit adieu à son époux: "Souviens-toi de moi comme une créature ordinaire." En plus de cela, elle déclare à son père que l'amour sera plus fort que les maléfices.

Pour la conclusion, Jennifer joue un tour à son père. Elle lui fait croire qu'elle est redevenue totalement sorcière par sa dématérialisation et qu'elle se réjouit de la souffrance de Wallace. Jennifer suggère ensuite à son père de suivre Wallace afin de mieux voir son agonie. Par après, elle trappe le vieux sorcier dans une bouteille. La dernière séquence révèle que les époux Wooley ont plusieurs enfants dont une petite fille nommée Jennifer qui leur donne déjà bien des soucis: elle ne cesse de s'amuser en califourchon sur un balai en faisant semblant de s'envoler.

Le film *Bell, Book and Candle* présente semblablement l'histoire de Gillian Holroyd (Kim Novak), une sorcière de New York, qui tombe en amour avec un nommé Shep Henderson (James Stewart) qui travaille dans l'édition⁴. Dès les premières séquences, nous savons que la sorcière Gillian est séduisante, intelligente et indépendante. Gillian est propriétaire d'un immeuble dans lequel elle a une boutique d'art primitif.

Dans les autres appartements habitent également sa tante, Madame Elroy, ainsi que Shep. Bien éduquée, elle possède une formation en anthropologie. Par contre, nous apprenons rapidement (par une communication destinée à son chat noir) que Gillian se sent seule et cherche quelque chose ou quelqu'un de différent qui serait en mesure de changer sa vie (comme peut être Shep qui rentre simultanément dans l'immeuble et sur lequel elle lance une

⁴En 1958, *Bell, Book and Candle* est mis en nomination pour l'Oscar de la meilleure direction artistique et le meilleur design de costume.

oeillade discrète).

Quant à Shep, il entre ensuite dans son appartement et il surprend Madame Elroy en train de fouiller dans ses affaires et, notamment, dans sa correspondance. Shep se méfie tout de suite de sa curieuse voisine. Il a bien raison. Injuriée par son impolitesse, Madame Elroy jette un sort sur son téléphone à partir duquel Shep planifiait de compléter sa journée de travail. Shep est donc forcé de faire ses appels chez Gillian.

Cette dernière n'hésite pas à amorcer une conversation au sujet du livre, intitulé *Magic in Mexico*, qu'il tient dans ses mains. On apprend que Shep ne s'intéresse pas vraiment à la magie. Néanmoins, Shep est au courant du grand marché pour le surnaturel. Gillian prétend alors que l'auteur cherche présentement une nouvelle maison d'édition. Elle ajoute qu'elle serait ravie de fixer un rendez-vous. De plus, Gillian l'invite à sortir le soir même dans un club, à savoir au Zodiaque.

Par après, Gillian et sa tante ont une bonne conversation à son sujet. Madame Elroy lui annonce que Shep va bientôt se marier. En devinant que sa nièce l'aime bien, elle propose que Gillian s'accapare Shep par des moyens magiques. Gillian objecte en disant qu'elle n'enlève pas les hommes des autres femmes. Pendant leur sortie au Zodiaque, c'est-à-dire au quartier général des sorciers, elles continuent à discuter. Gillian confie à sa tante: "Christmas always depresses me. Auntie, don't you ever wish that we weren't what we are? If I could just spend Christmas in a little church somewhere, instead of having bongos. I just wish I could spend time with everyday people for a change." De toute évidente, la sorcière Gillian désire une vie ordinaire.

Peu après, Shep arrive au Zodiaque avec sa fiancée, Mary Ann. Gillian la reconnaît

immédiatement. Elles ont été au collège ensemble. De plus, il est apparent qu'elles ne s'accordaient pas très bien⁵. En route pour la maison, Madame Elroy amène Gillian à reconsidérer un charme pour s'approprier Shep. Gillian hésite encore car elle ne le désire pas de cette façon. Inquiète, la tante avertit Gillian d'un grand danger: "Dès qu'une sorcière tombe amoureuse, elle perd ses pouvoirs"⁶. Toutefois, Gillian répond qu'elle ne croit guère à ces contes de bonne femme. Elle croit plutôt que les sorcières sont incapables de tomber amoureuses.

À la maison, la famille font un échange de cadeaux. Neeky, le frère de Gillian, offre à sa soeur un châle magique par lequel Gillian est capable de conjurer qui que ce soit à sa porte. Elle décide de conjurer l'auteur de *Magic in Mexico* dans le but ultime de s'accaparer Shep. En apercevant la fumée et les étincelles causées par le rituel, Shep accourt pour s'assurer que ses nouvelles connaissances ne sont pas en détresse. Par la suite, la sorcière prend avantage du fait qu'elle est seule avec Shep pour effectuer un second rituel. En utilisant son chat et un chant pernicieux, elle ensorcelle Shep qui tombe éperdument amoureux d'elle. Ils passent la nuit ensemble. À la levée du matin, sur le faite d'un gratte-ciel de Manhattan, Shep lui déclare son amour éternel et son intention de dissoudre ses liens avec Mary Ann.

Pourtant, Gillian a mauvaise conscience car Shep n'a pas véritablement consenti à leur

⁵En fait, Mary Ann avait dénoncé Gillian pour s'être promenade sans souliers. En revanche, Gillian a conjuré un orage énorme qui a tellement terrifié Mary Ann qu'elle a quitté les études. C'est également à ce moment au Zodiaque que Shep fait la rencontre du frère musicien de Gillian, nommé Neeky (interprété par Jack Lemmon). De plus, ce dernier ne se lasse pas d'intimider Mary Ann avec sa musique rythmée et choquante.

⁶En comparaison avec *I Married a Witch*, la perte des pouvoirs de Gillian est automatique. En d'autres mots, ses pouvoirs ne dépendent pas de la décision d'un autre sorcier.

intimité. Néanmoins, tout a changé. En premier lieu, Shep signe un contrat avec l'auteur pour un livre sur la communauté des sorciers New-Yorkais. De plus, le frère sorcier accepte de collaborer avec l'auteur afin de tirer profit des ventes. Comme contribution, Neeky explique à l'auteur la nature des sorcières (elles ne peuvent ni pleurer ni rougir) ainsi que le mécanisme des rituels (elles utilisent des familiers). L'auteur n'hésite pas à communiquer ces faits à son patron. Ce qui cause d'ailleurs du souci à Gillian.

En deuxième lieu, Shep et Gillian forment un couple. Étant donné son envoûtement, Shep propose le mariage à Gillian. À quoi elle réplique: "I've always lived for and by the extraordinary. I've never even thought of marriage. It would mean giving up a whole way of living, thinking, behaving ... a whole existence. I do not know if I could, but I wish I could." Dans un entretien en aparté avec son chat, on apprend que Gillian décide de changer sa situation et de se marier.

D'abord, Gillian parle à son frère. Elle ordonne insolemment à Neeky de cesser sa dangereuse collaboration. De plus, elle lui annonce qu'elle désire se marier avec Shep et qu'elle renonce définitivement à la sorcellerie. Toutefois, ni l'un ni l'autre ne sont prêts à faire un compromis. Par après, elle parle à Shep. Elle lui dit en vain la vérité, à savoir qu'elle est une sorcière active depuis les débuts de la nation américaine et qu'elle a utilisé son diable familier pour l'ensorceler.

Après une plus longue réflexion, Shep constate qu'il n'a jamais vu Gillian ni rougir ni verser une larme. C'est en conversant avec Madame Elroy que Shep prend pleinement conscience de la nature diabolique de Gillian et de son ensorcellement. La tante de Gillian insiste sur le fait que Gillian et Neeky ont beaucoup de talent puisqu'ils pratiquent depuis leur

enfance, il y a longtemps, au Massachusetts. Elle lui dit que Gillian l'aime bien mais qu'il est impossible qu'une sorcière tombe amoureuse en raison de son sang froid. Bafoué par cette histoire, il rompt avec la sorcière Gillian. Avec l'aide de Neeky et de l'auteur, Shep se rend chez Bianca, une sorcière rivale, pour une cure⁷.

Lors de son déménagement, Shep et Gillian échangent des gros mots. Quand il lui dit qu'une réconciliation avec Mary Ann est probable, Gillian crie vengeance. Elle tente à l'instant de jeter une malédiction sur son ancienne rivale. Par contre, elle n'arrive pas à capturer son chat qui s'évade pour la première fois. Et elle se met à pleurer. La leçon des contes de bonne femme est donc vraie. Le chat s'est sauvé parce qu'elle n'est plus sorcière. Elle regrette maintenant d'avoir aimé. Pour l'instant, Gillian aimerait plutôt redevenir sorcière.

En voyant la tristesse continue de sa nièce, Madame Elroy tente de la réconcilier avec Shep, en dépit des protestations de Gillian. Elle envoie le chat au bureau de Shep. Toujours malheureux, Shep décide de le retourner. Arrivé à sa vieille adresse, il apprend que le chat n'appartient plus à Gillian. Il constate également que tout a changé dans l'espace de quelques mois. La boutique d'art primitif s'est transformé en boutique de fleurs. En contraste avec ses costumes noirs, Gillian est maintenant habillée en blanc. Avec sa voix adoucie, elle lui dit comment elle est malheureuse en ne pouvant pas s'empêcher de pleurer. En réalisant qu'elle est devenue une femme, Shep s'ouvre à la possibilité que leur amour a peut-être été réel pendant tout ce temps: "Qui sait ce qu'est la magie?" Comme dans *I Married a Witch*, la

⁷Bianca correspond remarquablement au type de la sorcière excentrique qui vit seule en dehors de la ville avec son perroquet.

dernière scène nous indiquent qu'ils vécurent heureux et eurent beaucoup d'enfants.

Avant de replacer ces films dans le contexte des périodes de la Deuxième Guerre et de l'après-guerre, nous aimerions discuter de la présence du chat dans ces films (qui est, par ailleurs, présent dans tous les films de sorcières visionnés pour ce projet). Il faut insister spécifiquement sur l'association du chat à la femme.

En défiant la mortalité et en étant doué de pouvoirs extraordinaires, il est évident que les sorcières des films *I Married a Witch* et *Bell, Book and Candle* sont au départ fondamentalement inhumaines. Même si l'on concède qu'elles n'ont pas réellement fait de tort grave à personne, nous suggérons qu'elles sont néanmoins des créatures abominables qui sont expressément liées à la bête et, particulièrement, au chat.

Puisque le chat est omniprésent dans *Bell, Book and Candle*, nous examinons avec attention l'association du chat à Gillian. Dans ce film, on répète souvent que le chat est son familier⁸. Le chat est un objet traditionnel de la sorcellerie maléfique et la sorcière diabolique

⁸Or, comme on l'a mentionné en notation au deuxième chapitre, ce terme fait couramment partie du vocabulaire chrétien depuis l'époque moderne. Montague Summers qui tient la position chrétienne orthodoxe à l'égard de la sorcellerie explique ce qu'est un diable familier: "But very frequently the witch did actually keep some animal which she nourished on a diet of milk and bread and her own blood in order that she might divine by its means". D'après Summers, un familier peut prendre la forme d'un chien, d'un chat, d'un furet, d'un crapaud, d'un rat, d'un serpent, etc. Montague Summers, *The History of Witchcraft and Demonology* (New Jersey: Castle Books, 1992), p. 101. Dès à présent, nous signalons que le chat est invariablement présent également dans les films de sorcières contemporaines. D'un côté, il est généralement un simple animal de compagnie. Il est alors un signe et il dénote la sorcière. [Toutefois, dans les films de sorcières stéréotypes (comme dans *The Witches*) et dans les séries télévisées plus aventureuses et fantaisistes (comme *Sabrina the Teenage Witch* et *Charmed*), le chat vient parfois en aide aux sorcières.] D'un autre côté, il est intéressant de noter la présence implicite du familier dans les films sur les sorcières contemporaines. Par exemple, dans le film *Practical Magic* (que nous verrons plus en détail au prochain chapitre), Gillian, la soeur rebelle de Sally Owens a un tatou de serpent dans le dos. Dans ce dernier, on suspecte que l'on joue en quelque sorte sur le thème du

a fréquemment recours au chat.

D'une autre manière, le chat est une extension de la femme. D'après Robin Wood, la culture occidentale incluant le cinéma hollywoodien associe traditionnellement le chat à la femme:

Western culture has traditionally associated cats with women. (...) The Hollywood cinema offers a long list of examples of the cat-woman association: *Bringing Up Baby*, *Cat People*, *Bell, Book and Candle*, *Rampage*, *Marnie*, etc. (...) The association of women with cats has been attacked on occasion as yet another male-constructed myth, designed to link women with the irrational and intuitive in order to imply their inferiority. Yet men have been connected to animals in our culture just as often as women (think of vampire and werewolf mythology, *King Kong*, *Cujo*). (...) but it seems arguable in general that the cat represents the woman's active side, the energies society has traditionally associated with masculinity and has consequently sought to repress in women to construct them as submissive and dependent (as Richard Lippe has pointed out to me, it is especially interesting that in *Bell, Book and Candle* the cat, while clearly an extension of the woman, is emphatically designated male).⁹

Wood nous aide à éclaircir cette association persistante¹⁰. Nous apprécions surtout l'idée selon laquelle le chat représente le côté actif de la femme.

Pour illustrer, reprenons le film *Bell, Book and Candle*. Le chat familial s'évade dès que Gillian perd ses pouvoirs et verse sa première larme. Ses pleurs sont en quelque sorte la marque de sa nouvelle féminité. En pleurant, Gillian est donc représentée comme une véritable femme car elle est désormais émotive. À partir de ce moment, Gillian change radicalement sa

familier.

⁹Robin Wood, "Cat and Dog: Lewis Teague's Stephen King Movies," *Gender Language and Myth: Essays on Popular Narrative* (ed. Glenwood Irons. Toronto: University of Toronto Press, 1992), p. 316-318.

¹⁰L'association du chat à la femme est flagrant dans le film *Cat People* de Jacques Tourneur. Cependant, la sorcière n'y figure que comme prétexte pour faire avancer l'histoire. Ce qui arrive d'ailleurs très souvent dans l'histoire du cinéma.

vie pour se plier à l'idéal de la femme parfaite. De plus, il est important de remarquer que son bonheur dépend totalement de Shep.

N'oublions pas qu'à la fin de *Bell, Book and Candle*, c'est le chat qui facilite la réconciliation de Shep et de Gillian. On pourrait interpréter cela comme la domestication du chat. Pourtant, le fait que le chat ne lui appartient plus est révélateur. Le côté actif et différentiel de Gillian est donc totalement absent. Elle est ramenée à une normalité adaptée à l'idéologie patriarcale et traditionnelle dégagée par ce film.

En ce qui concerne sa soi-disant surprise du sexe masculin du chat, nous pensons que Wood ne le replace pas dans le contexte de la sorcellerie. Dans la sorcellerie diabolique, le diable familier est mâle parce que sa relation avec la sorcière est implicitement sexuelle. Selon Marianne Hester, "spirits or imps were called familiars precisely because their relationships with the 'witches' were perceived as physically intimate and with possible sexual connotations, as also exemplified by the familiars 'suckling of teats' or 'nipples' on the witch"¹¹. C'est donc la raison pour laquelle le familier conserve son sexe masculin tout en étant une extension du côté actif, noir, exotique et diabolique de la femme.

D'après plusieurs historiens, les périodes de la Deuxième Guerre et de l'après-guerre sont caractérisées par une crise des identités masculine et féminine, c'est-à-dire par une crise des genres. Selon Karen Stoddard, les femmes américaines sont devenues émotionnellement et financièrement indépendantes en conséquence des nombreux changements dans le cadre de vie:

¹¹Marianne Hester, *Lewd Women and Wicked Witches*, p. 182.

The postwar period again raised a fundamental question of twentieth century life: what was the proper role for women in American culture? In the mid-forties, however, the "woman problem" had an extra dimension added to it. The war factory experience had proven women's capabilities beyond the limits of home; in the postwar period, with a variation on the standard 'how do we keep them down on the farm after they've seen Paris,' the question became, 'how do we keep them in the kitchen and wiping runny noses after they've seen financial and emotional independence?' The answer was the same as it had been fifty years earlier-pull the pedestal out of the attic, dust it off, and reinstall it in the center of suburbia¹².

Thomas B. Hess pense également qu'une certaine mystique féminine a été instauré dans les années 1940 et 1950 en réaction aux répercussions sociales des changements économiques.

The situation of the American woman in the late 1940s and '50s has been analyzed at length by such writers as Betty Friedan (*The Feminine Mystique*), Kate Millet (*Sexual Politics*) and, more recently, Germaine Greer (*The Female Eunuch*) in books which have been widely circulated and which obviously have found an enthusiastic audience. Friedan discusses (...) how she was forced into the role of helplessness and ignorance: the housewife, cook, mother, laundress, etc., devoted to husband and children -to making the male happy and comfortable, amused and protected. (...) Kate Millet (...) makes a convincing economic analysis of the reasons behind the feminine mystique of the 1940s and '50s. During World War II, women were drafted (...) into the work force (...). They filled positions which traditionally had been exclusively male prerogatives, and they received pay commensurate with their work. When the war ended and the men were discharged (...), they wanted their jobs back, and there was tremendous pressure on women to relinquish them, to marry, move to Scarsdale, have seven children and welcome the tired wage-earner home from the 6:18 with a dry martini in a chilled glass, dressed in satins and lace and smelling of cologne, at least.

The pinup, and related figures in advertising, entertainment and the arts, reinforced and gave visual authenticity to this image of a docile, manipulable godlet¹³.

Au coeur de cette mystique féminine se trouve la notion de sacrifice et de dévotion au mari et aux enfants que nous avons vu surgir et resurgir dans les films *I Married a Witch* et *Bell*,

¹²Karen M. Stoddard, *Saints and Shrews: Women and Aging in American Popular Film*, p. 86.

¹³Thomas B.Hess, "Pinup and Icon," *Woman as Sex Objects: Studies in Erotic Art, 1739-1970* [ed. Thomas B. Hess and Linda Nochlin, London: Newsweek (A Division of Penguin Books Ltd.), 1973], p. 230 et 232.

Book and Candle.

Nous suggérons que ces films signalent avant tout une préoccupation pressante à l'égard de l'indépendance acquise par les femmes à cette époque. Dans *Giving up the Ghost*, Katherine A. Fowkes affirme également que les années 1940 et 1950 sont une période "in which gender roles underwent considerable scrutiny". De plus, elle explique la femme fatale du film noir "as an expression of gender anxiety over women's newfound autonomy. (...) If men suffered anxiety due to women's increased power, this may indeed account for representations of women as villains in films of this era"¹⁴. Nous pensons que cette anxiété est aussi la cause première des représentations de la sorcière domestiquée qui est d'abord inhumaine et vilaine et, par après, apprivoisée dans les comédies romantiques.

Ainsi, à l'instar de Stoddard et de Hess, nous proposons qu'un certain idéal de la femme parfaite a été mis de l'avant dans les médias, incluant le cinéma. Dans ces circonstances, ces films sont clairement des exemples de pression sur la femme pour qu'elle se modèle d'après cet idéal de dévotion au mari, aux enfants et à la maison. En dernière analyse, ces films sont un exemple de domestication de la sorcière et, du même coup, de la femme indépendante dans un contexte de crise des rôles des genres.

Pour résumer, dans les films à propos des sorcières domestiquées, nous avons alors affaire avec une sorcière diabolique qui représente la différence. Par contre, la présence de la sorcière a son contrepoint, à savoir l'idéal de la femme parfaite. Dans ces films, nous voyons le processus de réduction de la différence au même (car cet idéal doit être embrassé par toutes

¹⁴Katherine A. Fowkes, *Giving up the Ghost: Spirits, Ghosts, and Angels in Mainstream Comedy Films* (Detroit: Wayne State University Press, 1998), p. 139.

les femmes, la société même en dépendait dans les arguments du temps.) La domestication équivaut alors à la normalisation de la sorcière¹⁵.

En conclusion, les films *I Married a Witch* et *Bell, Book and Candle* reflètent directement la tendance dominante de la période de l'après-guerre, c'est-à-dire celle du rétablissement de la 'normalité.' Dans *On the Verge of Revolt: Women in American Films of the Fifties*, Brandon French propose que: "the tranquility and domesticity often attributed to the fifties were the germinating seeds for the feminism of the sixties and seventies: important cultural change fermenting underneath"¹⁶. On verra en quelque sorte le retour de la 'sorcière régressée' dans notre prochaine section sur films qui font appel à l'imagination horrifique et qui mettent en scène la sorcière vengeresse¹⁷. Ensuite, au prochain chapitre, on observera

¹⁵Deux traits sont donc à retenir. Premièrement, la différence sexuelle est construite d'une façon exotique, sombre et maligne comme nous l'avons vu par l'association du chat et la femme. Ce qui a des effets négatifs en soi-même. Deuxièmement, la différence ne peut être acceptée et elle doit être ramenée à une féminité normale.

¹⁶Cité dans Karen M. Stoddard, *Saints and Shrews: Women and Aging in American Popular Film*, p. 110.

¹⁷Toutefois, nous devons souligner une exception quant à la présence de la sorcière domestiquée dans les films d'horreur. Dans *Burn Witch Burn*, le deuxième film dans l'histoire du cinéma qui traite de la sorcellerie d'une façon sérieuse (dans la tradition de Haxan), la sorcellerie maléfique et la contre-magie sont ramenées dans le monde contemporain. Elles sont pratiquées par des femmes qui ont chacune leur propre intérêt. L'une pratique la magie blanche pour contrecarrer les forces de la magie noire pratiquée par une rivale. Marlo fait de la magie blanche exclusivement pour protéger la vie et avancer la carrière de son mari, un professeur de psychologie et un sceptique prononcé. Malgré le fait qu'elle lui cache ses pratiques déviantes, Marlo est totalement dévouée à Norman. À l'opposé se trouve une de ses collègues, une femme qui pratique la magie noire pour mettre fin au succès de Norman. Norman réussit à sauver Marlo et à échapper aux maléfices de sa collègue mais il doit changer sa perspective sur le monde et avouer la possibilité d'un monde imbibé de forces inexplicables par la science et le rationalisme. À la fin, la sorcière maléfique est fatalement victime de son propre sortilège. Il est important de noter que les pouvoirs de ces sorcières ne sont pas innés. Elles doivent effectuer des rituels qui leur permettent de manier les forces mystérieuses du

l'apparition de la sorcière indépendante et féministe dans les années 1970 qui est, en somme, un essai de subversion aux images de la sorcière domestiquée et au mécanisme de la normalisation de la sorcière diabolique.

b. La vengeresse

Le thème des sorcières qui se vengent réapparaît fréquemment dans l'histoire du cinéma américain. Comme on l'a mentionné, la vengeance était un facteur important dans les accusations de sorcellerie à l'époque moderne¹⁸. Cet aspect de revanche revenait constamment dans les procès de sorcellerie à la fois dans les discours des témoins et des accusés. Plus précisément, la preuve que les accusateurs avancent est ordinairement le fait que la sorcière s'est vengée, soit parce qu'ils lui ont pris quelque chose, soit parce qu'ils lui ont refusé un service ou un don quelconque. En retour, les accusés se défendent en parlant de la pure méchanceté de ceux et celles qui lui imputent de tels crimes¹⁹.

monde à leur fin.

¹⁸Pour se rappeler, écoutons les propos de Robert Muchembled sur la vengeance: "Cette explication met en évidence le rôle fondamental des passions humaines dans le phénomène de sorcellerie. De fait, la haine et les tensions de tous ordres constituaient le soubassement des accusations de sorcellerie, tant à l'époque des grandes persécutions qu'avant et après celles-ci. Car elles alimentaient aussi bien les persécutions sporadiques décidées par quelques individus ou par un groupe de villageois à la fin du Moyen Age que la chasse aux sorcières réclamée officiellement aux XVI^e et XVII^e siècles par des communautés rurales tout entières." Robert Muchembled, *La sorcière au village (XV^e-XVIII^e)*, p.161.

¹⁹Voir Robert Muchembled, *La sorcière au village (XV^e-XVIII^e)*, p. 163 et 165. Ce dernier souligne également qu'il est possible que la vengeance ait été un facteur inconscient lors des persécutions. "N'y a-t-il pas là trace d'un sentiment de culpabilité de leur part, pour avoir à ce propos rompu la solidarité du voisinage? (...) D'où leur cheminement mental: ils attendent en retour une catastrophe puisqu'ils ont transgressé les règles non écrites des rapports avec les plus pauvres que soi. D'où la liaison qu'ils établiront automatiquement entre tout événement désagréable pour eux, même s'il arrive longtemps après." pp. 165-166.

Trois formes de vengeance ressortent des films américains sur les sorcières. La première fait référence à ce genre de querelles, de mésententes et de représailles. Par exemple, dans le film *The Crucible* (1996) de Nicholas Hytner, (basé sur la pièce du même titre d'Arthur Miller, 1953), Abigail Williams (Winona Ryder) amène un groupe de jeunes filles à incriminer certains villageois et villageoises de Salem²⁰. Entre autres, cette position lui permet d'exercer sa vengeance sur les personnes envers qui elle veut du mal. Abigail s'en prend particulièrement à Elizabeth (Joan Allen), l'épouse de John Proctor (Daniel Day-Lewis) avec qui elle a eu une brève liaison amoureuse. Dès que John repousse définitivement ses avances, Abigail n'hésite pas à dénoncer Elizabeth en tant que sorcière. De même, lorsque l'une des fillettes, nommée Ann Putnam (Frances Conroy), refuse de continuer à jouer le jeu des accusations, Abigail l'expose comme suppôt de Satan devant le tribunal.

La seconde forme de vengeance met en scène la sorcière comme un instrument ou un moyen de revanche. Le scénario est récurrent dans les films d'épouvante: une personne qui a subi une grave injustice demande à une sorcière de confectionner une potion, de jeter un sort ou d'effectuer un rituel qui peut l'aider dans sa revanche. C'est exactement l'idée principale du film *Pumpkinhead* (1988) de Stan Winston. Des jeunes citadins vont passer une fin de semaine dans un coin désertique et tuent accidentellement un petit garçon. En criant vengeance, son père demande l'aide d'une très vieille sorcière, renommée de posséder le pouvoir de ranimer un monstre de vengeance. Cette sorcière aux longs cheveux blancs et

²⁰Pour un article sur les dissimilitudes entre les événements historiques de l'épisode de Salem et la pièce d'Arthur Miller, voir Margo Burns, "Arthur Miller's *The Crucible*: Fact and fiction," <http://www.ogram.org/17thc/crucible.shtml>.

ébouffés vit seule avec son corbeau dans une cabane isolée²¹. Aucun habitant n'ose approcher ce lieu et il est interdit de souffler son nom. Ce qui était seulement conjecture et rumeur devient réalité et les jeunes citadins subissent un à un les conséquences de leur crime. Dans ce cas, il est clair que la sorcière est une médiatrice du mal et de revanche.

La troisième forme est la vengeance magique accomplie par la sorcière elle-même. Dans plusieurs films, la mort de la sorcière par le feu ou par la corde à l'époque moderne n'est en fin de compte qu'une illusion. Avec ses pouvoirs maléfiques et l'aide du Grand Malin, la sorcière peut échapper et transgresser son sort. Ici, la sorcière est une revenante qui désire se venger des descendants de ceux et celles qui l'ont accusée et menée soit au bûcher soit au gibet²².

Dans les films européens à propos des sorcières, ces dernières sont généralement brûlées puisque à l'exception de l'Angleterre la punition était l'exécution par le feu. Par contre, aux États-unis, les dites sorcières mouraient exclusivement par la corde. Certains films américains représentent le châtimement des coupables de sorcellerie par la corde [comme dans *The Coming* (1985) de Bert L. Gordon et *Practical Magic* (1998) de Griffin Dunne]. Néanmoins, plusieurs films américains ne respectent aucunement ce fait historique et mettent en scène la mort de la sorcière par le feu [comme *I Married a Witch*, *Horror Hotel* et le mélodrame *Passions*. D'autres font référence aux exécutions par le feu comme dans *The*

²¹Selon nous, la sorcière en question est la plus effrayante de toutes celles visionnées..

²²Voir *I Married a Witch* (1942) de René Clair, *Black Sunday* (1961) de Mario Bava, *Horror Hotel* (1963) de John Moxey, *The Midnight Hour* (1986) de Jack Bender, *Hocus Pocus* (1993) de Kenny Ortega, *The Blair Witch Project* (1999) et *The Curse of the Blair Witch: Sticks and Bones* (1999) de Dan Myrick & Ed Sanchez, *I've Been Waiting for You* (1998) de Duane Poole et le mélodrame *Passions* de NBC.

Witches of Eastwick (1987)]. Il faut avouer que la mise en scène de la mort par le feu est plus spectaculaire.

Les spectateurs du supplice public sont invariablement montrés comme une assemblée nombreuse et tumultueuse de supporters convaincus de l'équité de la sentence²³. De plus, il est important de souligner que les spectateurs sont toujours identifiés aux Puritains, que l'on reconnaît immédiatement grâce aux habits sombres et au chapeau conventionnel portés par les hommes. Très souvent, dans leur entrain, la foule hurle de concert ces paroles: "Burn Witch Burn!"²⁴.

Quand elles se vengent, les sorcières contre-attaquent en jetant une malédiction qui afflige les responsables, les supporters et, parfois, leur descendance. D'autres fois, c'est la sorcière elle-même qui exerce sa propre vengeance sur la postérité soit en échappant à sa mortalité (*Horror Hotel*), soit en hantant comme un fantôme les lieux d'où elle a été châtié [le mélodrame *Dark Shadows* (1991) de Dan Curtis et *The Blair Witch Project*], soit en prenant possession d'une de ses petites-filles (*I've Been Waiting for You*) ou simplement d'une victime des circonstances [*I Married a Witch*, *The Eternal* (1998) de Michael

²³D'après Muchembled, le supplice des sorcières avait avant tout un sens social: "(...) un bouc émissaire choisi au sein de la communauté brûlait. Les spectateurs pouvaient avoir l'illusion d'avoir écarté d'eux tous les dangers, tous les problèmes. L'unanimité retrouvée pour un instant abolissait toute tension au coeur du village ainsi qu'entre ce dernier et la société dominante. Tous se sentaient purifiés, orthodoxes, soulagés, normaux en somme." En général, les films représentent d'une manière exagérée ces composantes de bouc émissaire et d'unanimité. Robert Muchembled, *La sorcière au village (XV^e-XVIII^e)*, p. 210.

²⁴Voir spécialement *I Married a Witch* et *Horror Hotel*. Le tout a pour effet de révéler la frénésie de la cohorte des spectateurs du supplice public. À cela s'ajoute le fait que cette séquence est souvent la première de toute. On cherche alors à obtenir un impact définitif chez le spectateur.

Almeryda, *Summer of Fear* (1978) de Wes Craven et *The Book of Shadows: Blair Witch II* (2000) de Joe Berlinger].

D'une part, les films qui mettent en scène une sorcière revenante et vengeresse attestent de 'la peur de la continuité' auquel se réfère Bengt Ankarloo et Stuart Clark lorsqu'ils parlent du paradoxe de persistance et d'adaptabilité de la sorcière. Dans ces films, la sorcière ne s'adapte aucunement aux temps modernes. Elle personnifie uniquement l'aspect de la persistance du passé puisqu'elle conserve entièrement son identité traditionnelle. Peu importe que la technologie et la science se soient perfectionnées, les événements des accusations et les manifestations du pouvoir de la sorcière sont arrivés dans le passé et se perpétuent jusqu'au présent. En d'autres mots, il existe donc une menace car la sorcière diabolique incarne la perennité du mal, relie directement ce passé avec le présent et semble indestructible.

D'autre part, ces films sont marqués plus spécifiquement par la menace d'une féminité forte, c'est-à-dire indépendante, intelligente et irrésistible. Dans *Venomous Woman: Fear of the Female in Literature*, Margaret Hallissy constate que l'alliance du pouvoir sexuel féminin et du pouvoir asexué de l'intelligence combinée avec l'égoïsme dans un même personnage féminin annonce une grande menace:

The important determinants of a threatening woman are these three: intelligence, seductiveness, and selfishness. Selfishness is possible in a person of any age; intelligence and seductiveness are more specifically associated with the maturity and youth, respectively. Intelligence, especially as manifested in learned knowledge, develops over time and so is a function of experience and maturity -of age. Seductiveness in the female is associated with youth. If such an unnatural creature arises as a young and beautiful woman who is also experienced and intelligent, who moreover, has the capacity to use these powers in her own self-interest, she is

formidable. Whether she uses poison or not, she is *venefica* or *malefica*²⁵.

Il est d'autant plus remarquable que sans cette aura de danger, les femmes sont virtuellement sans pouvoir. En effet, la sorcière est l'un des seuls rôles actifs que peut jouer la femme dans l'univers fantastique et gothique au cinéma²⁶.

C'est aussi l'opinion de Gérard Lenne. Dans "Monster and Victim: Women in the Horror Film," Lenne propose que la femme joue surtout le rôle de victime dans les films d'horreur²⁷. Par contre, Lenne insiste sur le fait qu'il existe une exception, à savoir celle de la sorcière: "No matter how ravishing or exciting these women may be, they play only supporting roles. There is, however, one indisputably active role in the fantastic that is

²⁵Pour illustrer la combinaison de ces facteurs dans une même sorcière, nous n'avons qu'à penser à la sorcière sans nom de *The Ninth Gate* qui est un véritable agent du mal. Par contre, lorsque l'image du pouvoir est distribuée entre plusieurs personnages, le pouvoir est dilué et la menace devient moins pressante. "This level of fearsomeness is not possible for a very young woman. However seductive she may be, she has not gained the experience time brings. She needs an older -much older- woman to advise her, but as we have seen separating power weakens both characters." Margaret Hallissy, *Venomous Woman: Fear of the Female in Literature* (New York: Greenwood Press, 1987), p. 86-87. De plus, il est important de distinguer entre la sorcière littéraire et folklorique qui d'ordinaire opère indépendamment. Comme la fait remarquer Sharon Russel, "It is only in their filmic representations that male control enters as a central theme.." Il suffit d'évoquer nos trois catégories précédentes de sorcière pour voir la présence de ce thème du contrôle masculin dans les films à propos des sorcières. Sharon Russell, "The Witch in Film: Myth and Reality," *Planks of Reason: Essays on the Horror Film*, p. 118.

²⁶Nous pensons à un rôle actif en ce sens "Having power versus lacking it, speaking versus keeping silent, acting versus supporting action, existing for oneself, as subject, versus existing for the other, as object." Susan Robin Suleiman, "Introduction," *Female Body in Western Culture: Contemporary Perspectives* (ed. Susan Robin Suleiman, Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press, 1986), p. 3.

²⁷Rosemary est un bon exemple du rôle de la victime dans un film d'épouvante.

exclusively female - the role of the witch”²⁸. Ce sont les raisons pour lesquelles la sorcière revenante et vengeresse mérite un examen attentif.

Avant d’étudier en détail la sorcière revenante et vengeresse, nous voulons faire le point sur celles que nous avons vues jusqu’à présent. Les sorcières diaboliques que nous avons catégorisées sous les désignations de l’alliée cruciale du Diable et de la sorcière satanique jouaient des rôles secondaires. Effectivement, elles étaient soit anonymes soit soumises au Démon (ou à un grand prêtre satanique). Il convient alors de rappeler que les films de Roman Polanski, à savoir *Rosemary’s Baby* et *The Ninth Gate*, étaient des exceptions à la règle à la fois dans les débuts du cinéma et dans les films à propos des cultes sataniques. Par l’entremise de la sorcière revenante et vengeresse, la femme a alors la possibilité de jouer un rôle actif et central dans les films d’horreur. Néanmoins, le rôle de sorcière revenante et vengeresse colporte également l’aspect conventionnel de victime qui ne disparaît pas pour autant

Dans le cinéma gothique duquel elle est issue, la sorcière revenante et vengeresse correspond en quelque sorte à la figure du monstre. D’après la définition de R.H.W. Dillard, le monstre est à la fois une victime et un vilain:

The other central figures in the best horror films, the ones which have become a part of all our memories, are also victims as well as villains: vampires who are undead by no choice of their own, monsters who are placed in the world that doesn’t want them

²⁸Gerard Lenne, “Monster and Victim: Women in the Horror Film,” *Sexual Stratagems* (New York: Horizon Press, 1979), p. 39. Plusieurs commentateurs comme Gerard Lenne insistent sur la relation structurale entre le récit fantastique et les contes de fée. D’après ces structures, la femme est soit reléguée à la position passive de victime et sert de prétexte à l’aventure (la belle princesse que le héros doit sauver), soit elle tient le pouvoir de la rédemption par sa beauté (qu’on ne peut plus considérer comme complètement passif selon Lenne). Ce sont manifestement des rôles secondaires.

and hates them, mummies who are driven by a curse put on them by long-dead priest of a religion which is also dead. All these creatures find the victory of peace in the defeat of death. And we are, then, doubly released at their deaths and perhaps saddened too²⁹.

Pourtant, le cas de la sorcière diabolique en tant que monstre est particulier puisqu'elle emploie ses pouvoirs pour le mal de son vivant et qu'elle signe consciemment un pacte avec le Diable.

D'une certaine façon, la sorcière est donc tout à fait monstrueuse. En conséquence, elle est punie et anéantie. Cependant, son désir de vengeance est si grand que la tombe ne peut la retenir et elle revient volontiers hanter les responsables de son calvaire ou leur descendance. Dans ce cas, la sorcière revenante et vengeresse devient totalement un monstre et elle inspire peu de sympathie ou de tristesse. D'une autre façon, la dite sorcière peut être faussement accusée et, par conséquent, elle peut être exécutée ou bannie pour aucune raison. Lorsqu'elle retient cette marque de victime et, par conséquent, d'humanité, la sorcière revenante et vengeresse correspond entièrement au paradoxe de la figure du monstre et inspire une sorte de sympathie et de tristesse en sus de faire peur³⁰.

²⁹R.H.W. Dillard, "The Pageantry of Death," *Focus on the Horror Film* (eds. Toy Huss and T.J. Huss, Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1972), p. 39. Vivian Sobchack pense également qu'il y a un brin de sympathie dans notre approche au monstre. "Conversely, in the horror film there is always something sympathetic about the Monster, something which gives us -however briefly- a sense of seeing the world through his eyes, from his point of view. He is not other than Man; he is the darker side of Man and therefore comprehensible." Vivian Sobchack, *Screening Space: The American Science Fiction Film* (New Brunswick: Rutgers University Press, 1987), p. 32.

³⁰Une manière différente d'interpréter le problème serait de dire que même si elles étaient un peu sorcières, ces femmes ne méritaient pas le châtement du bûcher ou de la corde ou, encore, qu'elles étaient innocentes du crime les justices séculaires et religieuses leur attribuaient. C'est, entre autres, l'opinion de Peg Aloi, coordinatrice des média de *Witches' Voice*, que nous avons évoquer dans la note 8 du troisième chapitre. Voir www.witchvox.com.

Les films qui illustrent mieux la sorcière vengeresse-monstre et la sorcière vengeresse-humaine sont respectivement *Horror Hotel* et *The Blair Witch Project*. Le premier date de 1960, est réalisé par John Llewellyn Moxey et refait surface présentement. D'après Phil Chandler, le film a été un succès en Angleterre et un succès au ciné-parc en Amérique du Nord. Dans son opinion, *Horror Hotel* est remarquable pour ses rôles féminins: "Usually in genre films of this era, females serve only as eye candy or merely to be terrorized. But the strong female personalities in *Horror Hotel* dominate the film"³¹. Les deux rôles féminins principaux sont celui de la sorcière monstre-vengeresse et celui de l'étudiante-victime. Dans *Horror Hotel*, les éléments du paradoxe du monstre sont donc divisés et distribués entre deux personnages. Ce qui a pour effet de diriger la sympathie du spectateur exclusivement envers les victimes de la sorcière.

En 1692, les habitants du village de Whitewood (au Massachusetts) découvrent que Elizabeth Selwyn (Patricia Jessel) a sacrifié une jeune fille au nom du Diable. Les autorités de la communauté puritaine la condamnent comme sorcière. Le verdict de culpabilité est le supplice du bûcher. Toutes ses ripostes ne mènent à rien et Elizabeth doit faire un pacte avec le Diable pour s'en sortir. La sorcière Elizabeth jette ensuite un sortilège à partir du bûcher sur les villageois par lequel ils deviennent peu à peu des esclaves de son culte au Démon.

Par après, le film effectue une ellipse et on se retrouve dans une salle de classe en 1960 où le professeur Alan Driscoli (Christopher Lee) fait un discours à ses étudiants sur le phénomène de sorcellerie en Nouvelle-Angleterre à l'époque moderne. Encouragée et guidée

com/media/crucible.html.

³¹Voir www.dvdcult.com/rev_HorrorHotel.htm.

par son professeur, une jeune étudiante nommée Nan Barlow (Venetia Stevenson) décide de poursuivre des recherches sur le terrain et elle aboutit à Whitewood. Dès qu'elle arrive à son point de destination, on sait qu'il y a quelque chose d'étrange puisque le village et ses habitants n'ont pas changé en trois siècles.

Le personnage de Nan Barlow est intéressant car elle s'est rendue à Whitewood en dépit des dissuasions de son frère Richard (Dennis Lotis) et de son copain, des sceptiques qui adhèrent à la théorie scientifique dominante selon laquelle la sorcellerie n'est que superstition et ignorance. Lors de sa première soirée au 'Raven's Inn,' Nan mort cependant à l'hameçon en descendant au sous-sol de l'hôtel. Par la suite, la sorcière et ses esclaves sataniques la sacrifient pour célébrer le premier février, à savoir le jour de Chandeleur.

Ce qui est surprenant est le fait que cela se passe au début du film. Nous avons donc affaire avec une jeune héroïne ambitieuse et indépendante qui disparaît très tôt dans la narration comme dans le film *Psycho* de Alfred Hitchcock qui a été réalisé pendant la même année. Par après, ses proches vont chercher la réponse à sa disparition. On découvre qu'il y a une relation entre le professeur Driscoll, qui est originaire de Whitewood, et la sorcière Elizabeth. Ensemble, ils sacrifient des jeunes femmes deux fois l'an (à savoir, au jour du Chandeleur et au sabbat) pour respecter leur côté du pacte avec le Diable. En retour, le Diable leur accorde la vie éternelle.

Trois cent ans après sa condamnation, Elizabeth est une femme forte avec une nouvelle identité. Elle porte le nom de Madame Newless (qui révèle par lui même la situation du village figé dans le passé). Elle est en charge du 'Raven's Inn' et elle est très autoritaire à la fois avec ses employés et avec les membres de son culte. Toujours bien disposée, elle

s'occupe de tromper tous les étrangers qui visitent le village et d'accueillir tous les sataniques qui viennent se joindre aux festivités. En tête de son culte dont seul un pasteur aveugle et âgé (le révérend Russell interprété par Norman McOwn) connaît la véritable nature, Elizabeth possède le pouvoir au village. De plus, elle est en mesure de pour garder la situation comme telle sempiternellement jusqu'à ce que les étrangers découvrent sa conspiration et dévoilent son pouvoir comme une illusion diabolique.

En se servant de l'ombrage de la croix, les héros réussissent à mettre fin aux diableries et à sauver la prochaine victime (Patricia, la petite-fille du révérend Russell, joué par Betta St.John). Dans la dernière scène, ces derniers trouvent la sorcière brûlée jusqu'aux os au même endroit où une plaque commémorative de son exécution avait été posée. Les sceptiques, à savoir Richard et le copain de Nan, doivent alors ajuster leur vision du monde pour accommoder la réalité du phénomène de sorcellerie diabolique et le combattre³². De plus, le film nous ramène en quelque sorte au christianisme de 1692. En effet, le film conclut sur des valeurs chrétiennes: le pasteur lutte contre le mal. De même, le copain de Nan apporte le salut en portant la croix et meurt en sauvant les autres.

En ce qui concerne le second exemple, nous savons tous à quel point *The Blair Witch Project* (1999), réalisé par Daniel Myrick et Eduardo Sanchez, a été un phénomène culturel

³²Dans les films surnaturels, le scientifique sceptique doit fréquemment apprendre la leçon selon laquelle il est important de reconnaître qu'il existe des choses inexplicables par la science et l'empirisme. Comme Walter Evans remarque, "Gypsies, superstitious peasants, and others associated with the imagination eternally triumph over smugly conventional rationalists who ignorantly deny the possible existence of walking mummies, stalking vampires, and bloodthirsty werewolves. The audience clearly sympathizes with those who realize the limits of reason, of convention, of security." Walter Evans. "Monster Movies: A Sexual Theory," *Planks of Reason* (ed. Barry Keith Grant, Metuchen: Scarecrow Press, 1984), p. 57.

et cinématographique sans précédent. La légende, fabriquée de toutes pièces par les réalisateurs, raconte le sort d'Elly Kedward, une villageoise de Blair au Maryland. En février 1785, des enfants accusent Elly d'être une sorcière. Ces derniers prétendent qu'elle les a amenés chez elle pour leur faire une saignée.

En conséquence, Elly est bannie du village en plein hiver. Tous les villageois présument qu'elle est morte. Cependant, en novembre de la même année, les villageois constatent que tous les jeunes accusateurs ainsi que la moitié des enfants du village sont morts ou sont portés disparus. Craignant un maléfice, les villageois désertent Blair et s'engagent à ne plus jamais souffler le nom d'Elly Kedward.

En 1824, Burkittsville est fondé sur le site de Blair. Au cours des siècles suivants, des séries inexplicables de meurtres et de disparitions sont attribuées à la sorcière de Blair. De plus, la forêt où elle a été banie devient un lieu impossible. En 1994, trois étudiants de cinéma vont faire un documentaire sur la sorcière de Blair et disparaissent dans les bois ténébreux. L'année suivante, on retrouve leurs extraits de film ensevelis sous une cabane décrépite. Par ailleurs, ce sont ces métrages qui constituent le film *The Blair Witch Project*.

Ce qui nous intéresse ici est la façon dont la sorcière de Blair incarne formellement le paradoxe du monstre. À vrai dire, il y a de fortes chances que Elly fut accusée faussement par des enfants malfaisants. Il s'ensuit qu'elle aurait été banie injustement du village de Blair³³. En acquérant ce trait de victime, la sorcière diabolique, sous sa forme spécifique de revenante

³³Si l'on considère la portée du modèle normatif du phénomène de sorcellerie en Amérique, c'est-à-dire la chasse aux sorcières de Salem, il est aisé de comprendre que cette possibilité est à tout moment en arrière-pensée. En d'autres termes, cette possibilité est anticipée.

et vengeresse, correspond pour la première fois dans l'histoire du cinéma à la figure paradoxale du monstre.

La mise à jour de cette concrétisation a pour conséquence notable de rendre manifeste la différence absolue ou, même, l'abjection qui se trouve au coeur de la figure de la sorcière diabolique. En effet, la sorcière de Blair concrétise le paradoxe du monstre d'une telle manière qu'elle ne peut être représentée par une image ou une figure. On ne voit jamais la sorcière de Blair. Pour évoquer sa présence, les réalisateurs ont choisi de montrer des signes (comme, par exemple, la parution d'objets symboliques). De toute évidence, la représenter serait diminuer son pouvoir, sa menace et sa différence.

En définitive, la sorcière de Blair incarne le paradoxe à tel point qu'elle défie le sens et la raison. Par contraste avec la sorcière monstre-vengeresse de *Horror Hotel*, on ne peut pas la punir ou, encore, contrôler sa soif de revanche parce que cette sorcière humaine-vengeresse est insaisissable et, donc, indestructible. Vu qu'elle a de plus une raison formidable de se venger, nous oserions même dire que la menace de la sorcière de Blair est encore plus grande et pressante.

Dans le film suivant, *The Book of Shadows: Blair Witch II* (2000) réalisé par Joe Berlinger, cette contreproposition à la culpabilité d'Elly devient de plus en plus évidente et on peut lire dans le synopsis:

Though most think of Elly Kedward as the infamous Blair Witch, to others she is a far more sympathetic figure, the last and most visible victim of a centuries long witchhunt that spanned the continents. Her only crime was using the flowers and plants she founded in the forest near her hut to try and treat sick children, and among

those who see Kedward as a victim are many who were once called witches themselves: the practitioners of the religion we know today as Wicca³⁴.

Sans nous apesantir sur les détails, notons toutefois l'introduction d'une nouvelle sensibilité à l'égard de la sorcière. Loin d'être coupable d'un crime abominable et impitoyable, Elly est une innocente victime des préjugés et des stigmatisations de ses jeunes et, par après, de ses grands oppresseurs. Ce passage propose également que l'exile d'Elly est principalement due à ses pratiques médicinales marginales.

Cette conjecture est en fait une réponse contemporaine aux persécutions des sorcières (sur laquelle nous reviendrons dans notre investigation sur la sorcière contemporaine au cinéma). Entre autres, cette thèse est avancée par plusieurs penseurs de la fin du XX^e siècle et est promulguée par le mouvement féministe et la sorcellerie contemporaine. L'idée selon laquelle les sorcières diaboliques n'étaient en fait que des femmes ordinaires, bien que dépositaires et pratiquantes d'un savoir marginal, ne trouve son chemin que très tard au cinéma et, particulièrement, dans le cinéma d'épouvante.

Cette innovation d'une sorcière humaine-vengeresse est très intéressante. Le fait qu'elle est devenue à la fois victime et monstre indique qu'une fois de plus la figure de la sorcière s'est adaptée aux temps nouveaux. À l'encontre de Madame Newless qui représente uniquement l'aspect de persistance du paradoxe de la sorcière sur lequel nous insistons, la sorcière de Blair enlace également l'aspect d'adaptabilité. Il est d'autant plus remarquable qu'en s'adaptant à la nouvelle sensibilité envers l'oppression des femmes et la suppression des croyances et des pratiques marginales exemplifiées par les persécutions des sorcières, la

³⁴Cité du site officiel des films, <http://blairwitch.com/html>.

sorcière a également renouvelé sa capacité inhérente de faire peur à la fois aux petits et aux grands.

À la lumière de notre examination de la sorcière diabolique sous ses quatre désignations -d'alliée cruciale du Diable, de satanique, de domestiquée et de vengeresse- il devient inévitable de conclure que dès son apparition au cinéma, la sorcière est évoquée seulement pour être supprimée. Dans son article "The Monster as Woman," Karen Hollinger arrive à la même conclusion: "From the very beginning of her cinematic career, the female monster's threatening nature was evoked only to be forcefully suppressed."³⁵ Néanmoins, dans sa forme spécifique de vengeresse, la sorcière a tout de même évolué pour afin donner expression à son pouvoir symbolique sans être automatiquement anéantie ou régressée.

³⁵Karen Hollinger, "The Monster as Woman: Two Generations of Cat People," *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film* (ed. Barry Keith, Grant University of Texas Press: Austin, 1996), p. 300.

CHAPITRE 5

LA SORCIÈRE CONTEMPORAINE AU CINÉMA

a. Digression sur la sorcellerie contemporaine et sur le nouveau mythe féministe de la sorcière

Avant de passer à l'analyse de la nouvelle sorcière au cinéma, il est nécessaire de faire une digression sur la sorcellerie contemporaine. Cette introduction nous aidera tout d'abord à distinguer les représentations cinématographiques de la sorcière diabolique et de la sorcière contemporaine. Ensuite, il est important de spécifier les sources sociales et culturelles à partir desquelles la sorcière contemporaine au cinéma est élaborée (comme nous l'avons fait au chapitre deuxième sur l'héritage du passé). Bien entendu, on n'en retiendra ici que les traits qui éclairent notre sujet.

Au même moment où des films à propos des sorcières diaboliques étaient produits et présentés au public américain, un phénomène social de sorcellerie apparaît en Angleterre. La sorcellerie contemporaine, constituée au cours des années 1930 et 1940, a rapidement émigré en Amérique. Disons dès maintenant que la sorcellerie est l'une des nouvelles religions de la fin de la modernité qui grandit le plus vite aux États-unis¹.

¹En effet, Wicca est pratiquée par plus de 200 000 personnes aux États-unis. Helen A. Berger argue avec raison que "the development and spread of Witchcraft in the late twentieth century is an outgrowth of globalism. Only a modern person can stand outside of time and tradition to pick and choose elements of older and geographically disparate religious practices to combine into a new religion. Furthermore, the availability of modern technology -for example, fax machines, computer networks, and desktop publishing- has helped spread this religion." Helen A. Berger, *A Community of Witches: Contemporary Neo-Paganism and Witchcraft in the United States* (Columbia: University of South Carolina Press, 1999), p. xiii.

Les sorcières contemporaines emploient généralement le mot 'sorcière' pour désigner une personne qui adhère à la sorcellerie contemporaine ('Wicca' ou 'Craft')². Quant à Wicca, elle a grandement été influencé par Gerald Gardner. Vers la fin des années 1930, Gardner prétend avoir reçu le savoir et les pratiques ancestrales d'une vieille sorcière nommée Dorothy. Gardner soutient que Dorothy était membre d'un cercle qui a survécu et maintenu ses traditions à travers le progrès du christianisme ainsi que le mouvement moderne de répression des sorcières³.

Selon Gardner, la sorcellerie est avant tout une religion bienveillante de la nature dans laquelle la Déesse de la fertilité et le Dieu aux cornes ('Horned God') sont vénérés lors de huit sabbats qui correspondent aux anciens festivals agraires. Des rituels sont employés à la fois pour célébrer les sabbats et pour concentrer l'énergie personnelle sur des fins magiques⁴. Ce qui importe pour notre sujet est l'insistance de Gardner sur la polarité entre les éléments masculins et féminins dans ces rituels. Ce dynamisme est au centre des rituels, forme le couple sacré et permet l'accès aux forces magiques.

² Voir Margot Adler, *Drawing Down the Moon*, p. 9.

³ Après avoir été initié par Dorothy, Gardner a écrit deux livres intitulés *Witchcraft Today* and *The Meaning of Witchcraft* dans lesquels il a inscrit le savoir et les pratiques transmis par Dorothy. Après la suspension de la loi anglaise contre la sorcellerie en 1951, Gardner a publié ces livres qui se sont mérités un succès modéré. *Witchcraft Today* est d'ailleurs devenu le texte fondateur de la sorcellerie contemporaine.

⁴ Voir Helen A. Berger, *A Community of Witches*, p. 11. En outre, les éléments des rituels introduits par Gardner forment la base de Wicca: "The basic elements of rituals, the casting of the circle, the calling of the four quarters, the sharing of cakes and wine, and the unwinding of the circle at the end of the ritual were initially presented by Gardner." Helen A. Berger, *A Community of Witches*, p. 16.

Gardner s'est sans doute inspiré des associations ésotériques et initiatiques tels que l'organisation de la franc-maçonnerie⁵. Il faut également mentionner deux autres traditions desquelles Wicca est issue. La première est la tradition européenne de la haute magie des XVIII^e et XIX^e siècles dans laquelle une ligne de descendance au passé lointain est très importante comme moyen de légitimation⁶. La seconde est la sorcellerie populaire qui a légué son énorme répertoire de sorts, de charmes, de recettes, de formules et de techniques magiques⁷. Les sorcières contemporaines insistent spécialement sur un lien direct à celle-ci.

La sorcellerie contemporaine repose sur une lecture particulière de l'histoire de la sorcellerie⁸. Il faut dès maintenant mentionner l'importance des théories proposées par les

⁵“(…) Wicca was to be the last of the secret societies to grow from the stalk of Freemasonry, conditioned by some of the ideas of the Golden Dawn. This was, however, only one of its points of origin, and not one which its practitioners have generally recognized. They have tended instead to emphasize a quite different one, the traditional magic and witchcraft of the common people (…).” “Modern Pagan Witchcraft,” *Witchcraft and Magic in Europe: The Twentieth Century* (eds. Bengt Ankarloo and Stuart Clark, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999), p. 3.

⁶Voir Ronald Hutton, “Modern Pagan Witchcraft,” *Witchcraft and Magic in Europe: The Twentieth Century*, p. 9, 12-13.

⁷“(…) In major respects, modern pagan witchcraft would have very little in common with the traditional magic to which its practitioners often looked as a precursor, the two would, however, be linked in two important ways. First, the old-style magical craft would bequeath to the new pagan religion a mass of natural lore, spells and charms, which would be incorporated into its operative functions. Second, the personnel of the new religion sometimes belonged to families which had practiced these techniques, and so represented a human bridge between the two.” Ronald Hutton, “Modern Pagan Witchcraft,” *Witchcraft and Magic in Europe: The Twentieth Century*, p. 17. Contrairement à Hutton, T.M. Lurhmann affirme que les sorcières ‘familiales’ sont très rares: “Traditional witches supposedly carry on the age-old traditions of their families (I met none who could substantiate their claim to an inherited practice)”. T.M. Lurhmann, *Persuasions of the Witch's Craft*, p. 47.

⁸ Voir Diane Purkiss, *The Witch in History*, p.31.

chercheurs de l'époque et, spécialement, par les membres de la 'Société du folklore' dans laquelle on s'occupait à affirmer le lien historique entre le paganisme et la sorcellerie⁹. Plus précisément, les idées proposées par Margaret Murray, anthropologue et membre de la 'Société folklorique,' dans le fameux *The Witch-Cult in Western Europe: A Study in Anthropology* (1921) ont joué un rôle déterminant dans la formation de Wicca.

D'après Murray, les sorcières persécutées à l'époque moderne étaient en fait des pratiquantes d'une même religion qui était répandue à travers l'Europe et qui remontait à l'époque paléolithique¹⁰. Dans cette perspective, les institutions chrétiennes sont accusées d'avoir voulu se débarrasser des gens qui continuaient de pratiquer une religion différente¹¹.

De même, la popularité de l'idée d'une Déesse-mère aux trois formes -"the Maiden, the

⁹"(...) Wicca was to come directly out of the Folk-Lore Society (...). The framework consisted of an apparently proven historical link between paganism and witchcraft, which completed the cultural context from which a new religion would arise." Ronald Hutton, "Modern Pagan Witchcraft," *Witchcraft and Magic in Europe: The Twentieth Century*, p. 31.

¹⁰"It is the myth of a unified ancient pagan tradition that permits Neo-Pagans to self-consciously combine aspects of pre-Judeo-Christian religions and modern non-Western religions with individual inspiration." Helen A. Berger, *A Community of Witches*, p. 16.

¹¹"The notion of an unbroken magical tradition is another element of what Margot Adler refers to as the myth of Wiccan revival: 'Witchcraft is a religion that dates back to palaeolithic times, to the worship of the god of the hunt and the goddess of fertility. One can see remnants of it in cave paintings and in the figurines of goddesses that are many thousands years old. This early religion was universal. The names changed from place to place but the basic deities were the same.' According to the myth, the religion died out slowly as the nobility and eventually the commoners were converted to Christianity, but pockets of the old religion remained intact, hidden in rural areas, the gods of the old religion were transformed into devils by the new religion, while the holidays of the old religion were incorporated into Christianity. The essential elements of this myth is an outgrowth of the work of Margaret Murray who first suggested that the witch of the early modern period were an attempt by the church to eliminate the remaining adherents of an earlier religion." Helen A. Berger, *A Community of Witches*, p. 21.

Mother and the Crone”- vénérée anciennement à travers le monde a également influencé Wicca dans le sens de la primauté accordée à la Déesse.

Plusieurs doutent de la véracité de la prétention de Gardner à l’égard de son initiation par la sorcière Dorothy, une membre d’un culte ayant survécu intact pendant des milliers d’années¹². Bien que les sorcières ont des attitudes ambivalentes envers leur histoire, elles partagent une vision commune de leur passé de sorte qu’elles diffèrent seulement sur son statut légendaire (métaphorique) ou mythique (réel). Comme l’a dit T.M. Lurhmann, “Many of them say that the truth of the vision is unimportant: it is the vision itself, with its evocative pull, that matters”¹³. Lorsque cette vision du passé est acceptée comme métaphore, elle démontre clairement l’importance de la créativité dans la sorcellerie contemporaine.

D’une manière générale, les sorcières affirment qu’elles recréent ou qu’ils retournent à cette vieille manière de vivre ou à cette Vieille religion par laquelle la terre est honorée et le monde est re-enchanté¹⁴. La définition religieuse et contemporaine de la sorcière se précise alors. Les sorcières contemporaines participent au retour d’une ancienne religion de la nature

¹²Pour un exemple flagrant d’un prétendu ancien culte païen ayant survécu jusqu’à aujourd’hui -complet avec des rituels magiques et des sacrifices humains, voir le film culte *Wicker Man* (1975) de Robin Hardy.

¹³T.M. Lurhmann, *Persuasions of the Witch’s Craft*, p. 45.

¹⁴“The antiquity of the practice, whether it is viewed as a re-creation or a return, is an important element of participants’ perception of their own religious practice.” Helen A. Berger, *A Community of Witches*, p. 22. En ce qui concerne le statut de la sorcellerie contemporaine comme religion, certaines sorcières ne voient pas Wicca comme une religion mais simplement comme un art de faire. Elles préfèrent ce terme parce que l’accent est sur la pratique de la magie. Par contraste, d’autres vont faire le lien à la Vieille religion parce que’elles veulent se lier aux anciennes traditions païennes.” Margot Adler, *Drawing Down the Moon*, p. 43.

dans laquelle la terre était vénérée dans la forme d'une femme sous différents noms à travers le monde¹⁵.

Raymond Buckland, un étudiant de Gardner, passe pour avoir introduit Wicca aux États-unis. Depuis sa diffusion rapide dans les années 1960 et 1970, Wicca a pris une couleur particulièrement américaine: "Mysticism, ecological concerns, women's rights, and anti-authoritarianism have all been incorporated into this new religion"¹⁶. La sorcellerie contemporaine s'est ainsi développée en relation avec la contre-culture¹⁷. Étant donné les sentiments contestataires à l'égard de l'autorité et l'absence de dogme, multiples branches se sont formées¹⁸. Ce qui reflète d'ailleurs la célébration des différences dans les cercles de sorcières contemporaines.

¹⁵Voir Margot Adler, *Drawing Down the Moon*, p. 6 et T.M. Lurhmann, *Persuasions of the Witch's Craft*, p. 46.

¹⁶Helen A. Berger, *A Community of Witches*, p.12. "Ronald Hutton explains that among its [modern pagan witchcraft] inspirations have been some of the most powerful impulses in modern culture - 'nostalgia for the natural and rural world, feminism, sexual liberation, dissatisfaction with established religious institutions and social norms, and a desire for greater individual self-expression and self-fulfilment.'" Bengt Ankarloo and Stuart Clark. "Introduction," *Witchcraft and Magic in Europe: The Twentieth Century*, p. viii.

¹⁷"The counterculture itself was a harbinger of changes that have become widespread, although not universal, in U.S. society. The sexual revolution, one element of the counterculture, has resulted in the growing acceptance, within many segments of American society, of heterosexual cohabitation, homosexual relationships, and a variety of sexual practices, such as oral sex. The feminist movement, which developed simultaneously with the counterculture, fought for the recognition of women as sexual agents rather than objects and the elimination of the dichotomy between nonsexual, 'decent' women (*good girls*) and sexually active, 'loose' women (*bad girls*)."

Helen A. Berger, *A Community of Witches*, p. 92. Voir également Cynthia Eller, *Living in the Lap of the Goddess: The Feminist Spirituality Movement in America* (Boston: Beacon, 1995), pp. 62-63.

¹⁸Voir Helen A. Berger, *A Community of Witches*, p. 123.

D'après plusieurs chercheurs, la division majeure est entre les groupes inclusifs des hommes et des femmes (comme l'était celui de Gardner) et les groupes exclusivement féminins¹⁹. Il est incontestable que le mouvement féministe, très présent à partir des années 1960 et 1970 aux États-unis, a particulièrement influencé les groupes exclusivement féminins²⁰. En effet, le féminisme semble même être l'une des motivations principales pour l'initiation à la sorcellerie contemporaine²¹.

Cherchant un cadre spirituel qui diffère à fond des religions patriarcales, plusieurs femmes se sont tournées vers la sorcellerie contemporaine. De cette façon, Wicca offre une solution à la recherche spirituelle des féministes. En outre, les groupes féministes adorent la Déesse à l'exclusion de tous autres dieux. De plus, la sorcellerie contemporaine est un milieu

¹⁹Il faut dire que la sorcellerie contemporaine est d'une façon disproportionnée pratiquée par les femmes. "The strong feminist component and the emphasis on goddess worship draw many more women than men to this form of religion." Helen A. Berger, *A Community of Witches*, p. 37.

²⁰Hutton discute de l'influence des groupes américains et féministes de sorcières sur les groupes de sorcières en Angleterre. Il est intéressant de noter que le texte modèle écrit par Gardner est remplacé par *The Spiral Dance*, qui a été écrit par une sorcière féministe nommée Starhawk. "America in the 1970s and 1980s was the nursery of feminist thought in general, and radical feminism thought in particular, for the whole Western world, and the impact of its new view of pagan witchcraft upon European counter-cultures was proportionately profound. *The Spiral Dance* became the best-selling book on modern witchcraft yet written, and all over Europe and America in the 1980s feminists began thinking of themselves as witches and starting covens, simply by reading it; it had replaced *Witchcraft Today* as the model text." Ronald Hutton, "Modern Pagan Witchcraft," *Witchcraft and Magic in Europe: The Twentieth Century*, p. 62.

²¹En ce qui concerne les autres motivations, Adler note la beauté, la satisfaction intellectuelle, la possibilité de transformation individuelle, la réponse environnementale ainsi que la liberté. Voir Margot Adler, *Drawing Down the Moon*, p. 24.

propice pour la créativité et l'expressivité de la féminité²².

Les groupes féministes de sorcières ont radicalisé certains éléments de la sorcellerie. Elles ont entre autres poussé l'idée de la primauté absolue de la Déesse et son impact sur la société qui l'aurait adorée. Selon elles, la Déesse était exclusivement vénérée par des gens qui vivaient dans des sociétés matriarcales dans lesquelles "women were seen as the natural leaders and the centers of peaceful cooperative, emotionally supportive, and ecologically healthy communities"²³. En renouvelant l'adoration de la Déesse, les sorcières féministes tentent de recréer ou de retourner à un passé spécifiquement matriarcal, c'est-à-dire à une époque harmonieuse où les femmes jouaient un rôle central à la fois dans l'imaginaire et dans la société et où les valeurs d'affectivité et de respect s'étendaient à toutes les personnes ainsi qu'à toute la nature²⁴.

En mettant de l'avant la Déesse et la vision matriarcale, les sorcières féministes n'oublient pas de souligner l'oppression subséquente des femmes aux mains des sociétés et

²²À cet égard, voir Cynthia Eller, *Living in the Lap of the Goddess: The Feminist Spirituality Movement in America*, pp. 41-61

²³Helen A. Berger, *A Community of Witches*, p. 22-23.

²⁴ "For Neo-pagans and Witches in the United States the renewal of the worship of the goddess is part of a process of re-creating a community of caring, in which nature and all people are treated with dignity. Modernity is viewed as having incorporated a patriarchal ethic in which nature, women, and some men are viewed as objects of conquests and domination, through returning to the old ways of folk medicine, magic, and celebration of the seasons they hope to create a new world." Helen A. Berger, *A Community of Witches*, p. 25. *The Mists of Avalon* (1982), écrit par Marion Zimmer Bradley et qui entremêle le mythe féministe de la Vieille Religion avec le cycle traditionnel d'Arthur, est un texte principale de Wicca. En 2001, *The Mists of Avalon* est réalisé par Uli Edel comme film pour la télévision. Il est important de noter que ce film est unique à l'égard de son accent sur la Déesse parmi les films à propos des sorcières contemporaines.

des institutions patriarcales. Le temps des bûchers (auquel sont attachés les slogans 'The Burning Times' et 'Never Again The Burning Times') procure une période de martyre qui témoigne de la complicité des institutions modernes telles que le christianisme et la médecine aux normes du patriarcat et de la domination de la nature²⁵. Dans cette perspective, la sorcière et la sorcellerie deviennent des véritables symboles de rébellion²⁶.

Vers la fin des années 1960, un nouveau courant qui a capitalisé sur ces images de rébellion a surgi dans la sorcellerie américaine. Puisque l'image de la sorcière est l'une des seules images de pouvoir féminin indépendant, un groupe de féministes radicales de New York en 1968 s'est approprié le nom et l'image de la sorcière pour provoquer la société patriarcale:

an organisation called WITCH (Women's International Conspiracy From Hell) was formed in New York, with a manifesto which stated that witchcraft had been a religion of all Europe before Christianity and of European peasants for centuries after. Its persecution in the early modern period had therefore been the oppression of an alternative culture by the ruling elite, but also a war against feminism, for the religion had been served by the most courageous, aggressive, independent and sexually liberated women in the populace. Nine million of these had been put to death. To gain freedom, modern women needed, therefore, to become witches again, and could be so simply 'by being female, untamed, angry, joyous and immortal' (Adler 1986: 179)²⁷.

²⁵"Starhawk suggests that the trials were an attack on the old religion by the Christian church, on women healers and midwives by the medical profession, and on women whose bodies were viewed as both the site of immanence and of sexuality by a new antisexual ideology." Helen A. Berger, *A Community of Witches*, p.71-72.

²⁶"The Witch, after all, is an extraordinary symbol -independent, anti-establishment, strong, and proud. She is political, yet spiritual and magical. The Witch is woman as martyr; she is persecuted by the ignorant; she is a woman who lives outside society and outside society's definition of woman.." Margot Adler, *Drawing Down the Moon*, p. 183.

²⁷Ronald Hutton, "Modern Pagan Witchcraft," *Witchcraft and Magic in Europe: The Twentieth Century*, p. 61.

Deux traits sont à retenir de ce manifeste.

Premièrement, la période de martyre a en quelque sorte consolidé l'image de la sorcellerie comme une religion historiquement conçue dans la rébellion et qu'elle ne peut être vraie à elle-même seulement lorsqu'elle combat l'oppression²⁸. Ce qui fait que Wicca est non seulement compatible avec la politique mais aussi qu'elle demande expressément aux adhérents de s'engager dans le combat contre l'oppression²⁹. Deuxièmement, cette proclamation affirme que les femmes sont sorcières par le seul fait qu'elles sont des femmes³⁰. Ces deux traits de la sorcellerie féministe sont évidemment en tension avec la sorcellerie plus traditionnelle, à savoir celle fondée par Gardner qui présuppose une période d'apprentissage, des structures hiérarchiques, une loyauté à la tradition (plutôt que la création de nouveaux

²⁸“Gardner’s dramatic expression for the early modern trials, ‘The Burning Times’, was widely used by radicals in the USA by the end of the 1970s, as part of an image of witchcraft as a religion conceived in rebellion, with the greatest toll of martyrs in the history of any faith, and which could only be true to its nature when fighting oppression (Adler, 1986: 178; Purkiss, 1996: 8-26)” Ronald Hutton, “Modern Pagan Witchcraft,” *Witchcraft and Magic in Europe: The Twentieth Century*, p. 61-62.

²⁹Pour un exemple filmique de ce type de sorcière féministe et engagée, voir *Citizen Ruth* (1996) de Alexander Payne. Dans ce film, deux sorcières luttent pour l'avortement et contre les ‘baby savers.’ Elles sont lesbiennes, féministes, activistes, prient à la lune, adorent Diana, aident Ruth à se sortir de la toxicomanie et lui offrent une autre solution que celle proposée par les chrétiens fondamentalistes qui lui supplient de ne pas se faire avorter.

³⁰“One assumption of WITCH was that any group of women can form their own coven and declare themselves Witches by simply making the decision to do so and enforcing it magically: If you are a woman and dare to look within yourself, you are a Witch. You make your own rules. You are free and beautiful. You can be invisible or evident in how you choose to make you witch-self known. You can form your own coven of sister Witches (...) and do your own actions (...). Your power comes from your own self as a woman, and it is activated by working in concert with your sisters (...) You are a Witch by saying aloud, ‘I am a Witch’ three times and *thinking about that*.” Margot Adler, *Drawing Down the Moon*, p. 206.

mythes et rituels) et la polarité des éléments masculins et féminins³¹.

Toutefois, Margot Adler (parmi d'autres chercheurs) souligne qu'il ne faut pas sous estimer l'impact du féminisme sur la sorcellerie plus traditionnelle aux États-unis³². L'une des façons dont le féminisme a profondément marqué Wicca est en l'acheminant vers un questionnement des rôles des genres:

(...) Wicca incorporates feminism. Issues of gender are central to this new religion. However, even with this commitment there continue to be elements of the traditional notion of manhood and womanhood. Women and men who worship the goddess as well as the gods are attempting to create new images of manhood and womanhood, based both on modern interpretations of a mythical past and on the demands of feminism. They have not produced the 'new person,' but they are part of a process of questioning gender roles. Rituals, magic, and mysticism are all involved in the process of self-creation. Part of this process is the attempt to create new behavior patterns for both men and women³³.

Quels sont les rôles pour la femme avancés dans les cercles de sorcières contemporaines?

³¹Selon Ronald Hutton, cette tension entre l'idée selon laquelle la sorcellerie est inhérente aux femmes et l'idée selon laquelle la sorcellerie dépend de la polarité entre les éléments masculin et féminin a été résolue par Starhawk dans *The Spiral Dance*: "She showed how the coven could be turned into a training group in which women could be liberated, men re-educated and alternative human relationships explored. She reinterpreted magic in terms of psychology, as a set of techniques for self-fulfilment and the realisation of human potential, liking witchcraft to poetry and creative play." Ronald Hutton, "Modern Pagan Witchcraft," *Witchcraft and Magic in Europe: The Twentieth Century*, p. 62.

³²"The impact of feminism on the Craft in the United State has been enormous in the last few years. The impact of the mainstream Craft on feminism is harder to see. But each has been affected by the other. (...) Only a few short years ago the idea of an all-woman coven was considered impossible by the mainstream Craft." Margot Adler, *Drawing Down the Moon*, pp. 207 et 217.

³³Helen A. Berger, *A Community of Witches*, p. 46. Diane Purkiss pense également que la sorcellerie contemporaine se prête à un questionnement et même à une reconfiguration de la masculinité: "(...) one of the most interesting and positive feature of modern witchcraft is one rarely hailed by witches themselves as central to the movements. This is their reconfiguration of masculinity." Diane Purkiss, *The Witch in History*, p. 46.

D'une manière générale, Wicca encourage les femmes à transcender les rôles traditionnels de passivité et de dépendance et à se considérer comme capables, fortes et indépendantes (entre autres par le biais de l'identification avec la Déesse)³⁴. Se posent aussi les questions de savoir si les films qui mettent en scène la sorcière contemporaine incorporent ce questionnement et si ces films proposent des nouveaux rôles et des nouvelles images des genres. C'est ce que nous allons étudier dans la seconde partie de cette analyse.

En dépit du fait que nous ne pouvons que spéculer sur la relation dynamique entre le féminisme et la sorcellerie contemporaine, il est important de noter brièvement trois choses. Premièrement, les sorcières ont de plus en plus tendance à se dire adhérentes d'une religion féministe³⁵. Deuxièmement, avec les années, le féminisme a en quelque sorte conféré une certaine légitimité à la sorcellerie contemporaine. Dans l'opinion de Ronald Hutton,

The whole process had brought considerable gains to modern pagan witchcraft. The latter had been given a much larger and well-defined constituency of support, had been brought out of the occult fringe into the mainstream of international cultural politics, and had been greatly enhanced in its obvious relevance to contemporary issues and needs. Its identification with the cause of female liberation had made it respectable among radical intellectuals, and scholars involved in religious studies were starting during the 1980s to recognize it as a valid contribution to the quest for a feminist spirituality -at least in North America³⁶.

³⁴“When we view the rituals themselves within the wider understanding of the religion as a feminist form of spirituality, we see that the rituals, the coven, the larger community encourage women to view themselves as capable, strong, and independent.” Helen A. Berger, *A Community of Witches*, p. 40.

³⁵“More generally, whereas wiccans had tended until the mid-1970s to represent their tradition primarily as a means of expressing psychic powers, in the 1980s they emphasized it instead as the feminist religion par excellence.” Ronald Hutton, “Modern Pagan Witchcraft,” *Witchcraft and Magic in Europe: The Twentieth Century*, p. 63.

³⁶Ronald Hutton, “Modern Pagan Witchcraft,” *Witchcraft and Magic in Europe: The Twentieth Century*, p. 64.

Troisièmement, dans les yeux du public et des médias, les deux phénomènes sont intimement reliés. Dans leur analyse de la construction de la sorcellerie dans les journaux entre 1987 et 1988 (dans plus de 450 villes américaines), Laurel Rowe et Gray Cavender considèrent la connexion entre femmes, féminisme et sorcellerie comme le thème le plus important³⁷. Finalement, nous verrons que la tendance à voir la sorcellerie dans ces termes se généralise dans les films récents à propos des sorcières.

Pour clore cette digression, disons que depuis les années 1960, la sorcière est devenue particulièrement importante pour le mouvement de la femme. Selon Diane Purkiss, la figure de la sorcière “mirrors -albeit sometimes in distorted form- the many images and self-images of feminism itself”³⁸. De même, le féminisme est devenu important pour la sorcellerie contemporaine. Nous suggérons alors que le mouvement féministe a inauguré plusieurs transformations de la sorcière qui ont, en retour, influencé la représentation de la sorcière diabolique et de la sorcière contemporaine au cinéma.

³⁷“The most prevalent theme was the connection to women. This theme often had a decidedly feminist cast. According to one article ‘Women want to be active in their spirituality, not simply the receivers of someone else’s -usually a man’s- expression of spirituality’ (*Detroit Free Press*-October 29, 1987). Another estimated that half of the participants came to witchcraft through the feminist movement (*Boston Herald*-January 30, 1988).” Laurel Rowe and Gary Cavender, “Cauldron’s Bubble, Satan’s Trouble, but Witches are Okay: Media Constructions of Satanism and Witchcraft,” *The Satanism Scare*, p. 266. De plus, ces chercheurs ont trouvé plusieurs différences dans la manière dont les journaux traitaient les phénomènes de sorcellerie et de satanisme. La sorcellerie était maniée beaucoup plus positivement que le satanisme. Selon eux, ceci est dû essentiellement à deux facteurs: premièrement, la tendance à voir la sorcellerie en terme du féminisme; deuxièmement, la tendance à voir les ‘satanistes’ comme des criminels. Voir James T. Richardson, Joel Best and David Bromley, “Satanism as a Social Problem,” *The Satanism Scare* (eds. James T. Richardson, Joel Best, and David Bromley, New York: Aldine De Gruyter, 1991), p. 15.

³⁸ Diane Purkiss, *The Witch in History*, p. 10.

b. La sorcière contemporaine au cinéma

Le film *Season of the Witch* (1975) de George A. Romero est particulièrement intéressant. Il faut mentionner que ce film indépendant est exceptionnel puisqu'il vise à représenter sérieusement la sorcellerie contemporaine et à raconter l'histoire subversive d'une femme qui s'embarque sur le chemin de l'indépendance. La sorcellerie contemporaine est ici représentée d'une manière '(sur)réaliste' dans le cadre d'une approche horrifique.

À la surface, Joan paraît comme une femme confiante, éduquée et sophistiquée. De plus, elle est l'épouse de Jack Mitchell (Bill Thunhurst), un homme qui a du succès en affaires. En profondeur, l'héroïne nommée Joan (Jan White) est une femme qui est de plus en plus concernée par la vieillesse et la détérioration de sa beauté. Quand elle se regarde dans le miroir, elle voit une très vieille femme nue à la chevelure blanche. Ce qui la hante intensément. Dans ses rêves, elle s'imagine abandonnée et attachée au cou comme un chien à la fourrière.

Par après, on apprend que son mari est continuellement sur la route en raison de son travail et que sa fille est sur le point de devenir une adulte. Esseulée, désenchantée et frustrée de sa routine habituelle, Joan rencontre un psychologue qui ne réussit guère à apaiser ses craintes. Piquée par la curiosité, elle accompagne son amie Shirley (Anne Muffley) à une session de tarot chez une sorcière nommée Marion Hamilton (Virginia Greenwald).

La sorcière Marion lui explique qu'elle a appris son art de sa famille et que la sorcellerie est réellement une religion qui n'a rien à faire avec la sorcière diabolique et la sorcière stéréotypée. De plus, Marion refuse de prendre directement de l'argent. Elle insiste plutôt sur un don anonyme. Impressionnée par la manière dont Marion réussit à vivre une vie

positive et comblée dans la sorcellerie, Joan redouble de curiosité et s'appareille des outils et des ingrédients magiques.

Quelques tentatives solitaires avec la sorcellerie mènent tout d'abord à un ré-enchantement de sa vie quotidienne. Joan se plaît dans le jardinage et dans ses besognes. Ensuite, ces tentatives mènent à une aventure avec Gregg (Ray Laine), un jeune homme avec qui sa fille était liée ainsi qu'au meurtre (déclaré officiellement accidentel) de son mari abusif. Puis, Joan décide de se faire initier formellement à la sorcellerie.

Il est clair que un côté du danger se trouve dans la croyance et la pratique de sorcellerie. Comme Marion dit à Joan avant son initiation, "Being afraid is necessary to believe in it. (....). Don't play with it. Only knowing you've abused it can destroy you from the inside with fear." On peut facilement imaginer que Joan se sent coupable de son infidélité et de la fugue de sa fille après une dispute. Ce qui mène directement à l'homicide.

D'un autre côté, en identifiant son mari à un démon qui la poursuit à la fois dans ses cauchemars et dans des moments éveillés, il est aussi clair que la vraie menace ne se trouve ni dans l'apprentie sorcière ni dans la sorcière Marion. Au contraire, la menace est dans Jack qui délaisse sa femme, ne lui porte aucune attention et qui la frappe lorsque sa fille fugue. D'une certaine façon, Jack doit se plier à la nouvelle force trouvée par Joan qui revendique sa liberté, sa sexualité et son indépendance. Sinon, Jack doit être éliminé.

C'est donc foncièrement une histoire de 'empowerment.' Dans *Lewd Women and Wicked Witches*, Marianne Hester explique ce qu'est la notion de 'empowerment': "(...) the attempt by women to use witchcraft belief as a means of empowerment; that is, to be

perceived as more powerful than otherwise socially possible”³⁹. À la fin du film *Season of the Witch*, une jeune fille lui fait la remarque au moment où Joan fait son entrée fulgurante dans une soirée: “You look so young.” Joan répond avec assurance: “I am a Witch.” Finalement, on entend Shirley dire aux autres femmes que Joan est maintenant une véritable sorcière. Avec cette nouvelle image, les événements qui ont changé sa vie à jamais et sa nouvelle conviction dans la sorcellerie, Joan est effectivement devenue une femme capable, forte et indépendante.

Nous voulons parler brièvement de la comédie fantastique *The Witches of Eastwick* (1987) de George Miller qui fut un grand succès au box office. Ce film met en scène trois bonnes amies qui ont des personnalités bien définies. Alexandra Spotford (Cher) a des cheveux noirs. Elle est veuve avec une fillette. En tant que sculpteur, elle crée des statuettes en miniature de la Déesse-mère. Jane Smart (Susan Sarandon) a les cheveux roux. Elle est en instance de divorce. (On apprend que son mari l’a quittée parce qu’elle ne lui a pas donné d’enfant.) Sa passion est le violoncelle et elle enseigne la musique. Sukie Rougemont (Michelle Pfeiffer) est blonde. Elle est divorcée et mère de six enfants. (Quant à Sukie, son mari l’a laissée à cause de son invraisemblable fertilité.) Elle travaille comme journaliste à la presse locale.

³⁹Marianne Hester, *Lewd Women and Wicked Witches*, p. 50. Toutefois, nous insistons à l’instar de Cynthia Eller que cet ‘empowerment’ est spécifiquement féminin. “Feminist spirituality’s unique contribution to individual women is empowerment, and empowerment in a particular form: empowerment as a woman. Other spiritual movements are eager to give their adherents a sense of personal power, and may even offer that power in gendered terms, but none is as strong as feminist spirituality in providing a sense of identity, mission, and meaning that is indissolubly linked to femaleness.” Cynthia Eller, *Living in the Lap of the Goddess: The Feminist Spirituality Movement in America*, p. 208.

Ces trois amies se rencontrent à chaque jeudi pour une soirée de discussion, de relaxation et d'expérimentation (par exemple avec la cuisine, les jeux et l'artisanat). Elles se rendent compte peu à peu qu'elles peuvent provoquer des événements (comme une tempête) lorsqu'elles pensent simultanément à la même chose. Coïncidence ou pouvoir réel?

Elles ne s'accordent sur ce sujet qu'après leur conjuration d'un prince noir et leur rencontre subséquente avec Daryl Van Horne (Jack Nicholson). Ce dernier arrive à Eastwick la nuit même où les femmes s'imaginent l'homme qui serait capable de satisfaire à tous leurs désirs. Pour le spectateur, la question est simple. Les femmes ont des pouvoirs extraordinaires puisqu'elles ont invoqué le malin. Dès le lendemain, ce dernier s'occupe à séduire le trio. Bien sûr, chacune succombera à leur tour aux charmes de Daryl Van Horne ('Horned God?').

Dès son arrivée, Daryl déclenche le chaos à Eastwick. Il enflamme d'abord la curiosité de la communauté. Ensuite, il fruste spécialement Felicia (Veronica Cartwright), une femme estimée, qui a immédiatement un mauvais pressentiment à son sujet. En outre, elle devient rapidement victime des maléfices du malin. Conséquemment, elle joue volontiers le rôle d'accusatrice. Puis, la communauté entière s'agite contre le mystérieux étranger et celles qui lui tiennent compagnie⁴⁰.

Incapables de supporter cette situation d'exclusion et de véhémence (qui mène par ailleurs avec l'aide du malin au meurtre de Felicia par son mari qui ne pouvait plus supporter son comportement endiablé et ses accusations), les sorcières cessent, bon gré mal gré, de côtoyer le prince noir. En revanche, le malheureux Daryl matérialise leurs plus grandes peurs.

⁴⁰Par exemple, Sukie perd son emploi. Des femmes traitent Jane de dévergondée au marché. Et, on poursuit Daryl en justice pour la destruction de la propriété historique qu'il a achetée.

Elles se compromettent pour un peu plus longtemps mais seulement pour lui apprendre une bonne leçon.

Après avoir subi la contre-vengeance magique du trio, le malin révèle sa vraie pensée à propos des femmes, à savoir qu'elles sont des erreurs de Dieu et des calamités, et dévoile sa vraie nature de bête monstrueuse. Par le biais de la sorcellerie, les sorcières réussissent à le faire disparaître provisoirement. Donc, elles choisissent leur intégrité même si elles s'ennuient un peu de lui et des plaisirs qu'il leur a fait connaître. Néanmoins, elles conservent trois souvenirs vivants de lui, trois petits garçons aux cheveux noir, roux et blond.

Malgré le fait que les sorcières d'Eastwick relèvent plutôt du type des sorcières diaboliques (avec la présence du malin qui veut s'assurer sa progéniture, des orgies, de l'opposition avec la communauté chrétienne), nous avons décidé d'inclure ce film parmi les sorcières contemporaines au cinéma⁴¹. La première raison est que les sorcières cherchent à exprimer leur individualité et leur féminité dans une petite ville de la Nouvelle-Angleterre, qui se porte garant des valeurs traditionnelles de la famille, de la religion et du patriotisme. Ce qui est d'autant plus facilité par leur rencontre amicale du jeudi, par leur attitude contestataire et, par la suite, par la sorcellerie.

La deuxième raison est la forte présence des indications féministes à la fois visuelle (Alex crée des statuette de la Déesse-mère⁴²), narratif (le monde à l'envers, les hommes sont

⁴¹“Feminist spirituality generally has little use for demons or devils or Satan. It is particularly concerned to draw its boundaries such that Satanism falls well outside (...), so it is only very rarely that some notion of the supernatural evil comes into play.” Cynthia Eller, *Living in the Lap of the Goddess: The Feminist Spirituality Movement in America*, p. 148.

⁴²“Artists in the [feminist spirituality] movement supplement their income by selling visual representations fo the goddess: pictures for calendars and appointment books, prints,

représentés soit comme des incapables ou des agresseurs ainsi que la résolution du film où les sorcières gagnent leur indépendance vis-à-vis de l'homme malicieux) et discursif (les échanges flatteurs réitérant les idées d'essence féminine et du patriarcat entre Daryl et les trois femmes lorsqu'il les séduit individuellement⁴³). La troisième raison, plus essentielle, est que la sorcellerie se trouve à l'intérieur même des femmes et dans la connexion dynamique entre les trois⁴⁴.

Néanmoins, contrairement à plusieurs films à propos des nouvelles sorcières, la sorcellerie dans *The Witches of Eastwick* ne contribue pas à augmenter le pouvoir sociétal des

small statuary, pendants, and rings." Cynthia Eller, *Living in the Lap of the Goddess: The Feminist Spirituality Movement in America*, p. 113.

⁴³En premier lieu, le malin persuade Alex de penser avant tout à elle-même et à ce qu'elle est capable d'accomplir: "Women are in touch with different things (...) It is women who are the source, the only power: Nature, Birth, Rebirth. Cliché, cliché, but true. (...) Marriage is good for the men but bad for women. It suffocates them. Death, desertion and divorce, the 3 D's. When this happens, a woman blossoms like flowers and fruits." En deuxième lieu, il incite Jane à satisfaire ses appétits, à laisser aller ses passions et à prendre contrôle de son corps sans se fier aux images de santé et de beauté construites par les hommes pour exploiter la femme: "The entire witchcraft scare was started in the 14th century by the medical profession to get midwives out of the child birthing business. It was just another example of male-dominated professional society exploiting females for their own purposes. (...) Men are afraid of women of power." En troisième lieu, il confirme l'idée de Sukie selon laquelle la femme est plus près de la nature en raison de sa fertilité, sa créativité et son potentiel maternel: "Men are rational. They want an explanation for everything. And the truth is that the world is not like that. I don't mind when peculiar things happen. It's natural." Le malin répond: "I'd love to be a woman. What you can do with your body. Babies and making milk to feed them."

⁴⁴Le synopsis demande même la question de l'origine de leur magie dans ces termes: "Is his [Van Horne] appearance a coincidence? Or the outcome of the women's unconscious sorcery?" Seulement lorsqu'elles veulent se débarrasser du malin, elles utilisent des techniques magiques d'un livre intitulé *Maleficio* et les trucks qu'elles ont appris du malin. Daryl Van Horne est effectivement une créature surnaturelle mais il ne semble qu'amplifier les pouvoirs inhérents aux trois femmes de sorte qu'elles peuvent voler en riant, etc..

trois femmes. Elle donne plutôt momentanément expression à leurs plus profonds désirs. Dans ce cas, le monde qui était à l'envers par la présence explicite de la sorcellerie revient à la normalité (bien que le trio conserve leur pouvoir et leur sorcellerie à l'intérieur). Ce qui renforce d'une manière certaine les valeurs traditionnelles qui sont déjà en place. En dernière analyse, ce film est un mixte, ce qui est d'ailleurs récurrent dans les films à propos des nouvelles sorcières.

The Craft (1996) de Andrew Fleming est un drame d'horreur qui a eu un surprenant succès au box office. De plus, ce dernier a déclenché un cycle de reproduction comme la série télévisée *Charmed* de Aaron Spelling et le film *Little Witches* (1996) de Jane Simson. Malgré le fait que ce film reprend le thème traditionnel de la vengeance, il met incontestablement en jeu des nouvelles sorcières au cinéma.

La première scène nous montrent une cérémonie opérée par trois jeunes sorcières, complète avec des chandelles, une boule de cristal, le pentagone et une incantation⁴⁵. Par après, on monte dans les nuages où un avion achève son trajet de San Francisco à Los Angeles. Dans celle-ci, une jeune fille blonde paraît inquiète. Dès lors, on sait que la jeune fille est en pleine période de transition -celle du déménagement. Arrivée dans sa nouvelle demeure, la jeune fille nommée Sarah (Robin Turney) va directement à sa chambre. Elle récupère une photo de sa mère décédée après des complications lors de l'accouchement⁴⁶.

⁴⁵Voici l'incantation: "Now is the time, now is the hour, ours is the magic, ours is the power."

⁴⁶D'une manière intéressante, un oiseau de mauvais augure intervient dans la scène suivante. Un vieil homme déséquilibré portant un serpent dans les mains traverse soudainement le seuil de la cuisine où Sarah a été fouillé pour quelque chose. Malgré sa mauvaise mine, cet homme ne vise qu'à annoncer un grand danger à la nouvelle venue. Toutefois, Sarah

Le lendemain, Sarah va à sa nouvelle école avec un air incertain⁴⁷. Dans le corridor, les trois jeunes sorcières présentées au début marchent d'une manière désinvolte à leur casier. À leur casier, l'une des sorcières nommée Bonnie (Neve Campbell) lie un présage dans l'almanach: "Today will bring an arrival of something, a new wholeness and with it a new balance –earth, air, fire, water." Enthousiaste, Bonnie pense que ce présage indique la venue de la quatrième personne nécessaire pour compléter le cercle. La meneuse du cercle de sorcières nommée Nancy (Fairuza Ball) est moins contente et affirme qu'elles n'ont besoin de personne. En classe, Bonnie est cependant témoin des pouvoirs magiques de Sarah⁴⁸. Ce qui confirme la prédiction de l'almanach pour Bonnie.

À midi, Sarah est assise toute seule. Un garçon nommée Chris s'introduit. En conversant, Chris lui annonce tout de suite le surnom du trio: 'The Bitches of Eastwick' en lui disant qu'elles sont sorcières⁴⁹. Pour la première fois, on voit un regard intéressé dans les

refuse d'accepter l'augure du messager et le chasse avec l'aide de son père. Cette personne dont l'arrivée est un mauvais présage réapparaîtra dans la narration à un moment critique

⁴⁷Il est intéressant de noter l'accent porté sur le crucifix au-dessus du seuil de l'école. On sait d'une manière certaine que l'école est catholique. Des images catholiques comme celle de Marie sur le mur de la cafétéria et une messe viendront confirmer cette image introductive. Nous avons l'impression que cette accentuation a comme fonction de souligner la déviance des jeunes sorcières.

⁴⁸Elle fait tourner son crayon sans le toucher.

⁴⁹Cette expression fait allusion au film *The Witches of Eastwick*. Cette référence aux autres sorcières filmiques dans un film ou une série télévisée de sorcière est très courante et peut se répéter à plusieurs reprises dans un même film. Plus tard, dans *The Craft*, les sorcières regardent un épisode de *Bewitched*. Ces références peuvent aussi apparaître au niveau des images, des chansons, des discours, etc.. C'est en effet un trait caractéristique des films à propos des nouvelles sorcières. Par après, Chris continue de discriminer contre les jeunes déviantes. Nancy, affirme-t-il, est dévergondée. C'est évidemment la moins conformiste si l'on s'en tient à ses vêtements: elle porte l'habit de l'école d'une manière décontractée.

yeux de Sarah. Quant aux sorcières, elles se présentent au terme des classes. Elles la mettent avant tout en garde contre Chris qui, dans leur opinion, ne respecte aucunement les femmes. Par après, elles l'entraînent à un magasin occulte où Sarah achète quelques outils de la sorcellerie⁵⁰. Instinctivement, la vendeuse-sorcière lui dit qu'elle est probablement une sorcière naturelle, c'est-à-dire que son pouvoir provient de l'intérieur. Plus tard, cette dernière met Sarah au courant du fait que sa mère était également une sorcière. En dernière analyse, son pouvoir dérive ainsi de celui de sa mère⁵¹.

Puisqu'elles sont dans une mauvaise partie de la ville, elle se dépêchent. Après un incident, elles réalisent à la façon des sorcières de Eastwick qu'elles peuvent occasionner des événements lorsqu'elles pensent simultanément à la même chose⁵². Dès lors le cercle est

Bonnie a des brûlures partout sur le corps. Quant à Rochelle (Rachel True), elle n'est pas mentionnée. Il n'est sans doute pas excessif de dire que le réalisateur prend pour acquis que son problème est évident et explicite. En effet, Rochelle devra surmonter un problème de racisme contre une autre écolière.

⁵⁰Quant aux jeunes sorcières, elles ont en fait l'habitude de voler ce qu'elles ont besoin pour leurs rituels. Le recours au magasin occulte est important dans les films à propos des nouvelles sorcières. Le magasin occulte sert non seulement à s'approvisionner des outils magiques et des livres mais aussi pour rencontrer des sorcières expérimentées

⁵¹ La tradition de la sorcière naturelle semble être apparue dans les années 1970. Brian Tree, un prêtre de la sorcellerie contemporaine, se considère lui-même l'initiateur de cette tradition. Margot Adler rapporte ces paroles: "He told me that he knew of lots of people who had never heard of the Craft or the Goddess, but were natural witches because they saw wonder and mystery in everyday life. They formed their coven with this idea in mind." Margot Adler, *Drawing Down the Moon*, p. 129-130.

⁵²Le délinquant apparue plus tôt aperçoit Sarah et la poursuit en criant qu'il a un message important pour elle: "In my dreams, you were dead. I know what I'm talking about. I'm in touch with the dead." Éperdue de peur, Sarah s'enfuit de l'autre côté de la rue mais le vieil homme traverse aussi. En voyant ce spectacle, les quatre filles le fixent des yeux et il se fait écraser par une voiture. Elles s'enfuient et trouvent refuge dans un parc. Elles sont hors d'elles-mêmes et sont convaincues qu'elles ont causé l'accident simplement en y pensant

formé⁵³. Plus tard, Sarah rejoint Chris. Elle refuse ses avances. Pourtant, Chris la diffame le jour suivant devant tous ses amis qui n'hésitent pas à se moquer d'elle. De plus, on apprend qu'il a pareillement humilié Nancy.

C'est à partir de ce moment que la sorcellerie devient une histoire de 'empowerment' pour les quatre jeunes filles. On apprend d'abord quels sont leurs problèmes individuels. Puis, on voit se résoudre magiquement les problèmes à la suite de leur initiation à la sorcellerie⁵⁴. Pour Rochelle, c'est la discrimination raciale⁵⁵. Les sorcières jettent un sort par lequel la jeune raciste en question perd ses cheveux à chaque fois qu'elle parle contre Rochelle. Pour Bonnie, ce sont des problèmes d'images de soi-même à cause de ses brûlures dans le dos⁵⁶. La combinaison d'efforts magiques et des traitements expérimentaux la guérit. Desquamée, Bonnie est maintenant radiante et elle n'hésite pas à le montrer.

les quatre. C'est en d'autres mots le pouvoir de la pensée sur la réalité comme dans *The Witches of Eastwick*. Elles se justifient en disant que ce n'était pas leur faute puisque l'étranger comptait faire du mal à Sarah. Pourtant, cette exclusion destructrice est à la base de leur nouveau cercle

⁵³Elles expliquent dès lors la sorcellerie à Sarah: elles adorent un 'Manou' qui est plus grand et beaucoup plus vieux que Dieu et Satan.

⁵⁴Pour s'initier, les sorcières font sur une excursion à la campagne. En sortant de l'autobus, on voit déjà une différence. Le conducteur leur dit: "Watch out for those weirdos." Elles répondent en toute confiance: "We are the weirdos." Elles s'affirment donc dans leur marginalité, leur déviance et leur différence. Ensemble, elles sont en mesure de retirer grandement de cette position marginale. Il est important de noter qu'elle font l'initiation par elles-mêmes.

⁵⁵Comme vœu d'initiation, Rochelle demande l'habileté de ne pas détester ceux qui la déteste, spécialement la jeune fille raciste.

⁵⁶Comme vœu d'initiation, Bonnie demande le pouvoir d'être belle à l'intérieur comme à l'extérieur.

Quant à Sarah, elle se sent seule et malheureuse. Lors de la cérémonie d'initiation, elle fait le vœu d'être en mesure de s'aimer soi-même ainsi que d'être capable de se laisser aimer par les autres et, particulièrement, par Chris. Chris tombe effectivement amoureux d'elle. Pour Nancy, elle a des problèmes à la maison. En sus du fait que Nancy vit dans la pauvreté, sa mère et son amant s'adonnent à la boisson. Comme vœu d'initiation, elle demande le pouvoir même de l'Esprit 'Manon.' Les pouvoirs de Nancy se multiplient tellement qu'elle arrive difficilement à les contrôler. Par exemple, sa rage cause la mort de l'amant abusif de sa mère. Conséquemment, Nancy et sa mère héritent d'un gros montant d'argent.

En dépit du fait que leurs vœux se soient réalisés, quelque-unes des sorcières deviennent avides de pouvoir. Non satisfaite, Nancy en veut davantage⁵⁷. Elle rêve d'invoquer l'Esprit. Au moment où elles font une deuxième visite à la boutique occulte dans le but de s'appareiller des outils nécessaires, la vendeuse-sorcière tentent en vain de les dissuader. Ce rituel est très dangereux et requiert beaucoup d'expérience, dit-elle. En prenant le risque, les sorcières entraînent elles-mêmes la dissolution du cercle. Après avoir invoqué l'Esprit, Nancy est surchargée de pouvoir incontrôlable. Ce qui dérègle inévitablement sa raison et sa conduite envers autrui⁵⁸.

Par exemple, Nancy exerce une terrible vengeance contre Chris. Quand Sarah accepte finalement de sortir avec Chris (qui est d'ailleurs toujours sous l'effet de l'ensorcellement), il ne peut contrôler ses passions et, par conséquent, ses actions. Il essaie de prendre avantage

⁵⁷Pour un autre exemple: Bonnie est dorénavant vaniteuse, arrogante et narcissique.

⁵⁸En ce qui concerne la dérangement de sa raison, elle interprète la mort d'une centaine de requins sur la plage comme son cadeau de l'Esprit et déclare que c'est beau. Elle voit aucunement le côté destructif de son expérience.

de Sarah. Lors de sa confrontation avec Chris, Nancy perd le contrôle de ses émotions et, par conséquent, de ses pouvoirs: "The only way you know how to treat women is by treating them like whores while you're the whore. That's going to stop." Folle de rage, elle s'envole vers Chris qui tombe par la fenêtre d'un deuxième étage. Si l'on fait le compte, trois hommes sont morts depuis la formation du cercle de sorcières. La sorcellerie n'est décidément pas un jeu d'enfants! C'en est trop pour Sarah. Elle se retire du groupe.

La dernière partie du film met en scène un violent combat surnaturel rempli d'effets spéciaux: la bonne sorcière Sarah contre les trois méchantes sorcières⁵⁹. Grâce à l'esprit de sa mère-sorcière qui lui insuffle des forces, Sarah gagne la partie. On voit Nancy en plein délire attachée sur un lit d'hôpital, situé dans l'aile psychiatrique. Bonnie et Rochelle perdent leur pouvoir. Sarah conserve non seulement le sien mais trouve une nouvelle confiance en soi et une nouvelle éthique pour guider sa vie.

À cet égard, c'est la vendeuse-sorcière qui explique aux jeunes filles que la magie est ni bonne ni mauvaise. Au contraire, le bon et le mauvais réside dans le coeur de la sorcière. Elle leur apprend également un principe courant dans Wicca: "What you send returns to you threefold"⁶⁰. Sarah est la seule qui prend au sérieux la loi du retour que le destin des sorcières égoïstes exemplifie. Dans ce cas, la menace n'est pas dans la magie mais dans le coeur de la

⁵⁹Les méchantes sorcières hantent les rêves de Sarah de sorte qu'elles arrivent en volant et riant à l'image des vilaines sorcières des contes de fée. Elles la menacent: "You know in the old days, if a witch betrayed her coven, they would kill her." Ces dernières ont l'intention de la pousser (par des moyens magiques) à une seconde tentative de suicide.

⁶⁰"Most Witches believe in the threefold 'law': whatever you do returns to you threefold. Some Witches don't believe in the three-fold law, but most believe that you get back what you give out." Margot Adler, *Drawing Down the Moon*, p. 112.

sorcière. Néanmoins, comme nous l'avons mentionné, la menace se trouve aussi dans les hommes abusifs qui ne tardent d'ailleurs pas à subir les punitions des sorcières.

Le film *Practical Magic* (1998) de Griffin Dunne doit avant tout être considéré comme un mixte des approches comique, horrifique et historique. Ce dernier met en scène les amours de deux sorcières contemporaines qui sont perturbés par la malédiction qui pèse sur leur famille.

D'entrée de jeu, nous apprenons l'histoire de la famille Owens (par voix hors champ). Tout a commencé avec Maria, la première sorcière de la famille. La société puritaine dans laquelle elle vivait ne pouvait accepter ni son pouvoir extraordinaire ni sa conduite dévergondée. Les autorités du petit village de la Nouvelle-Angleterre la condamnent comme sorcière et la mènent au gibet. Pour la première fois au cinéma, la sorcière Maria échappe merveilleusement à son sort. Grâce à son pouvoir magique, elle brise la corde devant la foule qui s'enfuit. Exilée sur une petite île et enceinte d'un homme qui l'a abandonnée, Maria s'assure, par enchantement, qu'elle ne ressentira jamais plus l'amour et, par conséquent, le chagrin d'amour. Toutefois, à mesure que son désespoir grandit, l'enchantement se transforme en véritable malédiction: tout homme qui s'avise d'aimer une femme Owens payera avec sa vie.

C'est d'ailleurs ce qui arrivé au père des fillettes à qui on raconte l'histoire de Maria. La mère des fillettes est morte de chagrin peu après la mort de son mari. Les conteuses nommées Frances (Stockard Channing) et Jet (Dianne Wiese) ont alors accueilli leurs nièces appelées Sally et Gillian. Depuis le temps de Maria, la communauté continue de fustiger les femmes Owens qui pratiquent toujours la sorcellerie. En effet, les tantes sont des expertes en

amour. Elles transmettent à leur tour l'art de la magie aux fillettes qui l'utilisent dès leur enfance. Par exemple, pour se sauvegarder de la malédiction, la petite Sally jette un sort pour recruter un homme si parfait qu'il ne pourra pas exister en fait: "If he does not exist. I'll never die of a broken heart." À l'opposé, la petite Gillian a hâte de tomber amoureuse.

L'opposition entre les personnalités de Sally (Sandra Bullock) et de Gillian (Nicole Kidman) devient plus évidente lorsqu'elles sont plus grandes. (Ce qui réitère en quelque sorte la dichotomie 'good girl/bad girl' contre laquelle les féministes combattent toujours.) Sally est responsable, réservée et studieuse. Elle désire avant tout une vie normale. Ce qui contrarie les tantes qui se plaisent dans leur marginalité⁶¹. Malgré tout, c'est Sally qui est la plus douée en magie. Gillian est espiègle, extravagante et aventureuse. Dans sa jeunesse, elle fugue et passe quelques années folles⁶².

Affectées par la tristesse de Sally, les tantes jettent un sort pour qu'elle tombe amoureuse d'un jeune homme du village. Sally trouve le bonheur. Ils se marient et ont deux enfants. Elle renonce à la sorcellerie. Les membres de la communauté ne lui jettent plus de pierre et l'acceptent dans ces termes. Toutefois, le mari de Sally ne peut échapper à la malédiction de Maria. Avec ses deux jeunes filles, Sally déménage à nouveau chez ses tantes. Frustrée contre la magie, Sally interdit aux tantes d'enseigner la magie à ses filles (qui sont pourtant bien curieuses). Afin de reprendre sa vie en main, Sally ouvre un commerce de

⁶¹Par exemple, Sally dit à ses tantes: "All I want is a normal life." Ces dernières répondent: "When are you going to understand that normal isn't a virtue!"

⁶²Plus précisément, le pouvoir de Gillian est un pouvoir sexuel. Voici un échange qui illumine ce fait: Jet: "She's never been interested in her gifts." Frances: "Gillian has her own magic. We all know what her gift is!" Sally: "Since when is being a slut a crime in this family?"

produits naturels et de médecine douce. À l'exception de quelques difficultés de stigmatisation (qui sont devenues tout à fait 'normales' pour les Owens), tout va bien.

Par contre, Gillian ne va pas très bien. Sally reçoit un appel de détresse de Gillian. Son dernier copain nommé Jimmy Angel l'a frappée. Possessif et obsessif à l'habitude, il est maintenant hors de contrôle. La rescousse tourne au pire. Jimmy kidnappe les deux soeurs. Pour s'évader, les soeurs donnent accidentellement une forte dose de belladone à Jimmy qui meurt sur le coup⁶³. Elles décident de résoudre le problème par des moyens magiques. Sally et Gillian essaient de le ramener à la vie par un rituel dangereux. Jimmy ressuscitent mais il redouble de violence. Elles le tuent une seconde fois et l'enterrent dans le jardin sans rien dire à personne. Toutefois, Jimmy commence dès le lendemain à hanter la famille et, particulièrement, Gillian. Suspectes, les tantes ne veulent pas s'en mêler.

Le jour suivant, un shérif vient à la maison des Owens⁶⁴. Le shérif cherche Jimmy parce que ce dernier a commis le meurtre d'un nombre assez important de jeunes femmes. Gillian et Sally font d'abord croire qu'elles ne savent rien. Puis, Sally lui dit la vérité. Dans son investigation, le policier apprend les rumeurs qui courent à leur sujet⁶⁵. La manifestation

⁶³La belladone est une plante toxique. Gillian avait l'habitude d'en donner en petite quantité à Jimmy afin d'avoir quelques moments de repos.

⁶⁴Dès la rencontre du shérif et Sally, le spectateur reconnaît les signes de l'homme parfait que Sally avait conjuré dans son enfance. Par exemple, il possède un étoile de shérif qui d'ailleurs le sauvera dans son combat contre le spectre de Jimmy, il fait sauter des crêpes, il a un oeil brun et un oeil bleu.

⁶⁵Les rumeurs racontent que les femmes Owens sont sorcières, qu'elles adorent le Diable, qu'elle ne vieillissent pas, qu'elles peuvent voler, qu'elles subissent la malédiction de Maria. L'une des femmes qui travaille au magasin de Sally éclaire le sujet: "Witch, yes. Evil, no. You get your psychoses here and there but Sally follows the pagan way." Plus tard, Sally dit au shérif: "There is no devil in the Craft. I manufacture oils, soaps, hand lotions, shampoo

du spectre de Jimmy qui prend possession de Gillian convainc le shérif que le meurtre de Jimmy par les soeurs était en légitime défense. Il part difficilement car Sally et lui sont maintenant en amour. Néanmoins, Sally pense que leur amour est illusoire à cause du sort qu'elle a jeté dans son enfance: "It's not real. And if you stay I would not know if it was because of the spell and you would not know if it is because you didn't want me in prison." Et, ils laissent le temps arranger les choses.

Pour remédier la situation de la pauvre Gillian, les tantes proposent un rituel qui permettra d'exorciser le spectre de Jimmy. Afin de sauver sa soeur, Sally reprend donc la pratique de la sorcellerie à la joie de ses filles. Le rituel d'exorcisme requiert douze femmes. Peu importe quelles sont sorcières ou non, Sarah appelle les femmes de la liste téléphonique du réseau scolaire en leur avouant que toutes les rumeurs sont vraies, qu'elle est en fait une sorcière.

Les femmes qui l'avaient toujours exclue du groupe sont maintenant bien excitées: "she's coming out!" Elles acceptent de participer au rituel puisqu'elles comprennent tout à fait les problèmes d'amour: "Apparently her sister just got out of a terrible relationship and now the guy will not leave her alone." Les femmes arrivent à l'heure, chacune avec un balai. À la maison, les tantes sont en train de confectionner une potion. Dans la cuisine, les femmes parlent de leurs expériences extraordinaires (comme par exemple des prémonitions). Joan résume bien la discussion: "There's a little witch in all of us." C'est donc le fait qu'elles sont des femmes qui les réunit et qui rend possible leur nouvelle solidarité.

and the aunts like to mingle in people's love life. It's not only spells and potions. Just like your star it has power because you believe in it."

Le rituel est un succès de trois façons. Premièrement, le rituel d'exorcisme chasse le spectre de Jimmy hors du corps de Gillian. Par après, Gillian réforme son style de vie et porte des vêtements blancs pour la première fois depuis son enfance. À cet égard, on peut facilement voir que le rituel a également servi comme rituel de purification. Deuxièmement, la malédiction de Maria est soulevée. Sally et son shérif se retrouvent et partageront leur vie. Troisièmement, les sorcières sont réconciliées avec la communauté qui les a châtiées pendant des siècles.

Cette année pour l'Halloween la communauté se rallie autour de la maison des Owens. Toutes costumées en sorcière stéréotypée, les femmes et les filles Owens volent du toit de la maison à l'aide de parapluies. Elles atterrissent sur leur pied à la manière de l'atterrissage de Maria. Au lieu de s'enfuir, la foule applaudit à tout rompre. Donc, la communauté accepte finalement les femmes Owens telles qu'elles sont.

À la conclusion du film, il faut dire que les femmes Owens sont spéciales. Mais, sont-elles si différentes? À notre avis, nous sommes en face d'un exemple flagrant de la réduction de la différence de la sorcière. Nous proposons que l'une des raisons de cette réduction est la présence de l'intrigue de l'amour parfait qui est, en dernière analyse, le thème dominant dans *Practical Magic*⁶⁶. Comme la sorcière domestiquée nommée Gillian dans le film *Bell, Book and Candle*, Sally veut avant tout une vie normale. Elle jette un sort pour s'accaparer

⁶⁶Dans ce film, ce n'est pas trop de dire que l'amour et les hommes passent avant tout. À la conclusion du film, (dans une voix hors champ) Sally reflète sur les événements: "Can we travel back in time and heal a broken heart? Was it the joining of hands that finally lifted up Maria's curse? I'd like to think so. There are some things, though, I do know for certain. Never throw salt over your left shoulder, keep rosemary by your garden gate ... and fall in love whenever you can." En sus de la pensée finale de Sally, Gillian dit à sa soeur dans l'avant-dernière séquence du film: "What wouldn't I do for the right guy."

l'homme parfait. Elle est malheureuse quand il part et heureuse quand il revient. La seule différence est que, contrairement à la sorcière domestiquée Gillian, Sally ne doit pas renoncer à ses pouvoirs. Le shérif l'accepte telle qu'elle est. Néanmoins, cette différence est dissoute par la présence du second thème déterminant, à savoir "There is a little witch in every women." Dans notre opinion, les sorcières de *Practical Magic* ne sont, en fin de compte, pas si différentes que ça.

Pour conclure, disons d'abord que la sorcière contemporaine au cinéma détient le potentiel de symboliser une féminité forte comme dans *A Season of the Witch*. En représentant subversivement une féminité forte, la sorcière contemporaine se distingue cependant de la sorcière diabolique. Au coeur de la sorcière diabolique se trouve la menace d'une féminité forte. Dans les films à propos des sorcières contemporaines, nous avons au contraire observé la reconfiguration de la menace: ce sont les hommes abusifs et les discriminateurs qui sont menaçants. Ensuite, nous insistons sur le fait que la combinaison de l'idéologie traditionnelle et patriarcale de l'amour (l'homme au centre de la vie de la femme) et de la sorcière contemporaine mène inévitablement à un processus de normalisation.

CHAPITRE 6

CONCLUSION

Comme conclusion, nous envisageons tout d'abord de répondre à notre questionnement premier: la vilaine sorcière filmique est-elle composée simplement et essentiellement d'archaïsmes? N'évolue-t-elle pas en fonction des principes de 'contemporaneity' et de 'timelessness,' c'est-à-dire en répondant aux besoins et aspirations contemporains tout en perpétuant une semblance de continuité avec le passé? Ensuite, nous clarifions l'évolution de la figure de la sorcière dans l'histoire du cinéma américain.

Notre première catégorie, que nous avons identifié 'la sorcière diabolique,' est un premier mode selon lequel la figure de la sorcière se constitue. La sorcière diabolique au cinéma s'élabore à partir des sources culturelles et sociales héritées de l'histoire de la sorcellerie populaire et, particulièrement, de la démonologie (Chapitre 2). Nous voulons ici résumer les caractéristiques premières de la sorcière diabolique au cinéma.

Dans un premier volet, nous avons étudié un premier développement du film de sorcière (Chapitre 3 a). La sorcière apparaît initialement comme alliée cruciale du Diable. Qu'elle apparaisse dans des films aux approches comique (*Le manoir du diable*) ou historique (*Haxān*), la sorcière des débuts du cinéma ne joue pas un rôle principal. C'est le Diable qui prend toute la place (même si la sorcière possède des pouvoirs extraordinaires). Le Diable est à la fois à l'origine des pouvoirs de la sorcière et le maître incontesté de la sorcière.

Cette tendance à renier l'autonomie de la sorcière se poursuit dans un second développement du film de sorcière (qui débute dans les années 1930 et 1940 et qui continue jusqu'à nos jours), à savoir dans les films à propos des sorcières sataniques (Chapitre 3 b).

Dans ces derniers, la sorcière demeure anonyme ou elle joue un personnage secondaire. D'une façon ou d'une autre, la sorcière satanique est constamment assujettie à un chef masculin. Puisque nous nous intéressons singulièrement à la sorcière qui joue un rôle principal, nous avons élaboré uniquement sur les films exceptionnels (*Rosemary's Baby* et *The Ninth Gate*) de ces premiers développements dans le but de cerner les caractéristiques premières de la sorcière diabolique.

D'après nos analyses, la sorcière diabolique est tout d'abord un être perméable aux limites, qui déstabilise les règles sociales et les conventions culturelles. Nous n'avons qu'à penser au caractère outrancier et excessif de Minnie Castevet qui envahit complètement la vie quotidienne, sociale et privée de Rosemary (qui est d'autant plus susceptible aux maléfices en raison de son état 'liminal' de grossesse). Ensuite, la sorcière diabolique est une créature abominable qui s'associe davantage à la bête qu'à l'humanité.

Dans un deuxième volet, nous avons examiné un troisième développement du film de sorcière (qui débute dans les années 1940 et 1950 et qui se perpétue toujours), à savoir dans les films à propos des sorcières domestiquées (Chapitre 4 a). [Il est à remarquer que la sorcière joue désormais un rôle principal dans la comédie romantique.]

Notre analyse des sorcières domestiquées au cinéma (*I Married a Witch* et *Bell, Book and Candle*) nous a spécialement aidé à approfondir cette dernière caractéristique, c'est-à-dire la nature bestiale et inhumaine de la sorcière diabolique. Le fait que le chat est omniprésent dans les films à propos des sorcières est révélateur. Il est d'autant plus remarquable que cette association ne se limite pas aux représentations de sorcière mais s'étend aussi à certaines représentations de la femme au cinéma. L'idée selon laquelle le chat

représente un prolongement du côté actif, exotique, noir, diabolique, et, donc, différentiel de la femme nous aide notamment à illustrer la menace d'une féminité forte qui se trouve au coeur de la sorcière diabolique.

Dans un troisième volet, nous avons observé un quatrième développement du film de sorcière (qui débute dans les années 1960 et 1970 et qui se poursuit toujours), à savoir dans les films à propos des sorcières vengeresses (Chapitre 4 b). [Il est à noter que la femme a dorénavant la possibilité de jouer un rôle actif et central dans les films d'horreur.] Dans ces derniers, nous avons vu à quel point la vengeance est liée à la figure de la sorcière. Par ailleurs, nous avons spécialement attiré l'attention sur la sorcière revenante et vengeresse. Ce qui nous a permis de constater une troisième caractéristique de la sorcière diabolique, à savoir qu'elle est absolument monstrueuse. En effet, son désir de vengeance est si grand que la tombe ne peut la retenir et elle revient volontiers hanter les responsables de son exécution ou leur descendance. Dans ce cas, la sorcière diabolique incarne la pérennité du mal et du désir de vengeance. Ce qui aggrave sa menace puisqu'elle semble indestructible.

Pourtant, la sorcière diabolique au cinéma n'est généralement pas indestructible. Étant donné que la sorcière diabolique représente de telles menaces, à savoir la menace d'une féminité forte et la menace de la pérennité du mal et du désir de vengeance, on s'efforce de la contrôler. En sus d'avoir relevé les caractéristiques principales de la sorcière diabolique, nous avons mis à jour deux manières typiques par lesquelles on contrôle la sorcière.

La première est l'anéantissement de la sorcière diabolique, qui est sans aucun doute la méthode la plus violente et la plus commune. La seconde est la domestication ou la normalisation de la sorcière diabolique. Dans ce dernier mécanisme de répression, la sorcière

diabolique (qui est, comme nous l'avons résumé, essentiellement déstabilisatrice, inhumaine, bestiale et monstrueuse) est 'humanisée' d'une telle façon qu'elle doit obligatoirement se plier au stéréotype de la femme et de l'épouse idéales, qui est lui-même construit de différentes manières suivant les époques. Par conséquent, il devient inévitable de conclure que dès son apparition au cinéma, la sorcière est évoquée seulement pour être supprimée.

Une sorcière diabolique échappe cependant à la règle générale ainsi qu'aux mécanismes de répression: la sorcière de Blair. Il est vrai que cette dernière est unique en son genre. Néanmoins, *The Blair Witch Project* (et son corollaire *The Curse of the Blair Witch: Sticks and Bones*) est par lui-même un film phénoménal de sorcière. D'après nous, la sorcière revenante et vengeresse de Blair incarne formellement le paradoxe du monstre pour la première fois au cinéma. Plus précisément, la sorcière de Blair est à la fois une victime et un vilain et elle inspire à la fois de la sympathie et de la terreur.

Nous suggérons que la sorcière revenante et vengeresse a acquis la marque de victime, et, donc, d'humanité en conséquence de la nouvelle sensibilité promulguée par les mouvements de la sorcellerie contemporaine et du féminisme. Premièrement, cette innovation indique qu'une fois de plus la figure de la sorcière s'est adaptée aux temps nouveaux. Deuxièmement, cette innovation rend manifeste la différence absolue de la sorcière. En effet, la sorcière de Blair est absolument insaisissable et indestructible. Finalement, cette innovation démontre comment la figure de la sorcière a évolué en réponse au questionnement féministe contemporain pour donner pleine expression à son pouvoir symbolique. Formellement, la sorcière devient un véritable monstre. Nous désignerons dès lors cette évolution comme une

évolution vers 'l'abjection'¹.

Notre deuxième catégorie, que nous avons identifiée 'la sorcière contemporaine,' est un second mode selon lequel la figure de la sorcière se constitue. La sorcière contemporaine au cinéma s'élabore à partir de deux sources culturelles et sociales principales, à savoir Wicca et le féminisme (Chapitre 5 a). Il n'est de fait pas très aisé de rendre compte des traits caractéristiques de la sorcière contemporaine au cinéma puisqu'elle représente un tout nouveau développement du film de sorcière. Néanmoins, nous avons tout de même relevé quelques traits saillants.

Par contraste à la sorcière diabolique, la sorcière contemporaine au cinéma n'est plus reliée au Démon. (Toutefois, cette dernière n'est pas nécessairement reliée à la Déesse). Ce qui entraîne une chaîne de dissemblances. La sorcière contemporaine au cinéma est généralement bonne. Les pouvoirs de la sorcière dérivent fréquemment de ceux de la mère. Parfois, les pouvoirs de la sorcière sont ancrés dans l'idée d'une essence féminine. D'une façon ou d'un autre, les pouvoirs de la sorcière contemporaine au cinéma sont toujours en relation avec la féminité. De plus, puisque la sorcière contemporaine est tenue, par la loi du retour, de pratiquer uniquement la sorcellerie blanche (ou risquer de subir les conséquences), il est clair que sa menace n'est pas très pressante.

¹Nous devons dire un mot sur notre choix du terme 'abjection,' lequel est entendu dans le sens kristevien. Comme Kristeva le dit, abjection signifie avant tout ambiguïté: "It is thus not the lack of cleanliness or health that causes abjection but what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules. The in-between, the ambiguous, the composite." "We may call it a border; abjection is above all ambiguity. Because, while releasing a hold, it does not radically cut off the subject from what threatens it -on the contrary, abjection acknowledges it to be in perpetual danger." Julia Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection* (New York: Columbia University Press, 1982), p. 4 et p. 9.

Toutefois, la sorcière contemporaine au cinéma détient le potentiel de représenter une féminité forte. Dans le film *A Season of the Witch*, Joan devient une femme capable, forte et indépendante par l'entremise de la sorcellerie. Au lieu de menacer, Joan inspire l'admiration et la curiosité des gens qui l'entourent. Par contre, il faut dire que la sorcière retient ici les traits différentiels de marginalité et d'ambivalence: elle n'est pas immédiatement acceptée et elle n'est pas automatiquement rejetée. C'est d'ailleurs ce qui permet à Joan de se trouver une nouvelle force et de se forger une nouvelle identité. Dans ce film exceptionnel, la règle selon laquelle la sorcière est évoquée seulement pour être anéantie ou confinée ne s'applique simplement pas. La sorcière est évoquée pour permettre à Joan de se prendre en main.

À vrai dire, les deux mécanismes de répression par lesquels on contrôle la sorcière au cinéma se transforment après les avènements de la sorcellerie contemporaine et du mythe féministe de la sorcière. D'après nos observations, le questionnement féministe contemporain a entamé une 'reconfiguration' de la menace. En revanche, cette 'reconfiguration' déstabilise les mécanismes de répression. Quant au premier mécanisme, l'anéantissement de la sorcière disparaît presque totalement des films qui mettent en scène la sorcière contemporaine. Puisque que la menace se déplace vers les hommes abusifs (et les discriminateurs), ce sont ces derniers qui se font anéantir (*Season of the Witch*, *The Witches of Eastwick*, *The Craft*, *Practical Magic*).

En ce qui concerne le deuxième mécanisme, il faut avouer que la normalisation de la sorcière reste en place malgré le fait que la sorcière contemporaine est maintenant 'normalisée' par rapport à l'idéal actuel de la femme: beauté, jeunesse et sexualité. Par ailleurs, la sorcière contemporaine au cinéma est représentée comme le modèle légitime, par

excellence, pour toutes les femmes (*Practical Magic*). La sorcière est non seulement totalement acceptée mais elle est aussi célébrée comme libératrice.

Nous proposons que la 'machine' qui a commencé à produire un nouveau cycle de fascination de la sorcière au cinéma à partir du milieu des années 1980 a pu grandir grâce au questionnement féministe contemporain. Toutefois, la 'machine' a neutralisé le potentiel subversif de la sorcière contemporaine au cinéma en perpétuant le mécanisme de normalisation. D'une façon importante, la 'machine' a alors adouci et blanchi la sorcière contemporaine à tel point qu'elle est devenue un symbole de différence diminuée et contrôlable. Nous désignerons dès lors cette évolution comme une évolution vers 'l'adoucissement.'

À nos yeux, une question s'impose: ces tentatives de normalisation de la sorcière contemporaine cachent-elles la peur d'une menace d'une féminité forte, comme elles le faisaient pour le développement spécifique de la sorcière domestiquée? Autrement dit, est-ce que le mécanisme actuel de normalisation masque une continuelle menace d'une féminité forte?

Dans *Witch: The Wild Ride from Wicked to Wicca*, Candace Savage répond positivement à cette dernière question. Elle conclut en disant:

Margaret Murray and the Wiccans have tried another tack, by reimagining darkness as light. Yet they too have fallen under the evil old spell by focusing on women's supposed gifts for intuition, enchantment and nurturance. Even in its most positive incarnation, the figure of the witch still represents the view that women are uncanny, exotic, -not quite human.

More than five hundred years after the first witch flew off a printed page, she continues to haunt our minds, from our first childhood encounter with Disney to our latest cinematic excursion into the shadowy backwoods of Blair township. Perhaps, the witch's continuing presence is a sign, that collectively, we still fear the untrameled

expression of women's desires. Until that unease is magically laid to rest, the witch will continue her wild ride into the future².

Somme toute, nous sommes d'accord avec Savage. En effet, la présence continuelle de la sorcière semble cachée la peur des désirs de la femme. Mais, avec notre clarification de l'évolution 'à l'abjection' de la figure de la sorcière au cinéma, il convient de se demander si elle ne cacherait pas spécialement la peur des désirs d'une femme qui a raison de se venger!

Décidément, nous avons affaire à de nombreuses représentations distinctes de la sorcière dans l'histoire du cinéma américain. Nous proposons donc, en guise de conclusion, qu'il s'agit tout d'abord d'une coexistence de différentes images de la sorcière. Pourtant, il est possible de discerner trois grandes évolutions de la figure de la sorcière au cinéma. En premier lieu, la figure de la sorcière s'est progressivement déplacée de la marge (personnage secondaire) au centre (personnage principal) des films à propos des sorcières dans l'histoire du cinéma américain. En deuxième lieu, la figure de la sorcière s'est adaptée aux conditions contemporaines pour répondre aux besoins et aspirations féministes de deux façons: 'à l'abjection' (*Blair Witch*) et 'à l'adoucissement' (*Practical Magic*).

À partir de sa forme traditionnelle de sorcière diabolique, la figure de la sorcière s'est adaptée aux besoins et aux aspirations des mouvements de Wicca et du féminisme pour correspondre entièrement à la figure paradoxale du monstre. Ce qui renouvelle sa menace, sa différence, sa perméabilité aux limites et sa capacité de faire peur. Cette sorcière insaisissable inspire à la fois la sympathie et la terreur de sorte qu'elle défie toute tentative de

²Candace Savage, *Witch: The Wild Ride from Wicked to Wicca* (Vancouver: Grey Stone Books, 2000), p.112.

la contrôler. À partir de sa nouvelle forme de sorcière contemporaine, la figure de la sorcière continue paradoxalement de perpétuer l'idéologie traditionnelle et patriarcale à l'égard des relations entre l'homme et la femme.

En dernière analyse, nous voulons considérer un rapprochement des sorcières diabolique et contemporaine au cinéma de façon à les voir comme deux manifestations d'une même figure, qui est surabondamment présente au cinéma depuis les quinze dernières années. Ce rapprochement explique un fait significatif: le fait que celle qui menace et celle qui ménage la menace coïncident, se chevauchent, se suivent de près et s'imbriquent dans l'histoire du cinéma américain. En définitive, ce rapprochement met en lumière la continuité de la menace et la persistance de l'effort à domestiquer la menace d'une féminité forte dans l'imaginaire cinématographique américaine.

FILMOGRAPHIE

LÉGENDE

* Film non-américain.

† Film non-visionné.

1896

† *Le Manoir du Diable*. Georges Méliès. *France.

1909

† *In the Days of Witchcraft*. Thomas Edison. États-unis.

1917

† *Joan the Woman*. Cecil B. DeMille. États-unis.

1921

Witchcraft Through the Ages (Haxān). Benjamin Christensen. *Suède.

1934

The Black Cat. Edgar G. Ulmer. États-unis.

1936

Snow White and the Seven Dwarfs. David Hand. États-unis.

1937

† *Maid of Salem*. Frank Lloyd. États-unis.

1939

The Wizard of Oz. Victor Fleming. États-unis.

1940

Fantasia. "Night on the Bare Mountain." Walt Disney & Ben Sharpsteen. États-unis.

1942

Cat People. Jacques Tourneur. États-unis.

I Married a Witch. René Clair. États-unis.

1943

The Seventh Victim. Mark Robsen. États-unis.

Day of Wrath (Dies Irae, Vredens Dag). Carl Theodore Dreyer. *Danemark.

1944

Inner Sanctum: Weird Woman. Reginald LeBorg. États-unis.

1945

† *The Woman Who Came Back*. Walter Colmes. États-unis.

1948

Joan of Arc. Victor Fleming. États-unis.

† *Macbeth*. Orson Wells. États-unis.

1957

† *Saint Joan*. Otto Preminger. États-unis.

† *Les Sorcières de Salem*. Raymond Rouleau. *France.

† *The Undead*. Roger Corman. États-unis.

1958

Bell, Book, and Candle. Richard Quine. États-unis.

1960

Horror Hotel. John Llewellyn Moxey. États-unis.

1961

Black Sunday. (*La Maschera del Demonio*). Mario Bava. *Italie

1962

Burn Witch, Burn (*Night of the Eagle*). Sidney Hayers. *Angleterre.

1964

† *Masque of the Red Death*. Roger Corman. États-unis.

† *The Naked Witch*. Andy Milligan. États-unis.

1966

The Witches (*The Devil's Own*). Cyril Frankel. *Angleterre.

1967

The Conqueror Worm. Michael Reeves. *Angleterre.

1968

† *The Devil Rides Out*. Terence Fisher. *Angleterre.

Rosemary's Baby. Roman Polanski. États-unis.

† *Something Weird*. Herschell Gordon Lewis. États-unis.

1969

† *La fiancée du pirate*. *France

Mark of the Devil. Udo Kier. *Angleterre/Allemagne.

† *Witchouse*. Vicent Seweell. États-unis.

† *The Witchmaker*. William O. Brown. États-unis.

1970

Cry of the Banshee. Gordon Hessler. États-unis

House of Dark Shadows. Dan Curtis. États-unis.

† *Mark of the Witch*. Tom Moore. États-unis.

† *Night of the Witches*. Keith Erik Burt. États-unis.

† *The Touch of Satan (Night of the Demon)*. Don Henderson. États-unis.

† *The Witches of Salem*. Dennis Azzarella. États-unis.

1971

Bedknobs and Broomsticks. Robert Stevenson. États-unis.

† *Death by Invitation*. Ken Friedman. États-unis.

The Devils. Ken Russell. *Angleterre

MacBeth. Roman Polanski. États-unis.

† *Simon, King of the Witches*. Bruce Kessler. États-unis.

† *Twins of Evil*. John Hough. *Angleterre.

1972

† *Daughters of Satan*. Hollingsworth Morse. États-unis.

† *Witches of Salem: The Horror and the Hope*. État-unis.

Blood Orgy of the She-Devils. Ted V. Mikels. États-unis.

1973

Season of the Witch (Jack's Wife, Hungry Wives). George A. Romero. États-unis.

† *The Shrieking*. Charles Bernstein. États-unis.

1975

Escape to the Witch Mountain. John Hough. États-unis.

Lisa and the Devil. Mario Bava. *Italie.

The Trilogy of Terror. Dan Curtis. États-unis.

1976

Carrie. Brian de Palma. États-unis.

† *Inquisition*. Paul Naschy. États-unis.

To the Devil, A Daughter. Peter Sykes. *Angleterre.

† *The Witch Who Came from the Sea*. Matt Cimber. États-unis.

1977

† *The Spell*. Lee Philips. États-unis.

1978

Summer of Fear. Wes Craven. États-unis.

1979

† *The Terror*. Norman J. Warren. États-unis

† *Witches' Brew (Which Witch Is Which?)* Richard Shorr, Hebert L. Strock. États-unis.

1980

The Watcher in the Woods. John Hough. États-unis.

1981

Rendez-moi ma peau. Patrick Schulmann. *France.

1982

Incubus. John Hough. Canada.

† *Sorceress*. Brian Stuart. États-unis.

† *Superstition (The Witch)*. James W. Robinson. États-unis.

1983

† *Devonsville Terror*. Ulli Lommel. États-unis.

Something Wicked This Way Comes. Jack Clayton. États-unis.

1984

The Company of Wolves. Neil Jordan. *Ireland.

Eyes of Fire. Avery Crounse. États-unis.

† *Witching Time*. Don Leaver. États-unis.

Invitation to Hell. Wes Craven. États-unis.

Supergirl. Jeannot Szwarc. États-unis.

1985

The Black Cauldron. Ted Berman, Richard Rich. États-unis.

The Coming. Bert L. Gordon. États-unis.

† *Three Sovereigns for Sarah*. Philip Leacock. États-unis.

1986

Johanna et la Sorcière. Bernd Neuberger. *Autriche.

† *My Little Pony: The Movie*. Michael Joens. États-unis.

The Midnight Hour. Jack Bender. États-unis.

The Name of the Rose. Jean-Jacques Annaud. *Allemagne.

† *The Worst Witch*. Robert M. Young. États-unis.

1987

The Juniper Tree: A Dark Tale of Witchcraft and Mysticism. Nietzchka Keene. *Iceland.

Le Moine et la Sorcière. Suzanne Schiffman. *France.

† *Eye of the Demon*. Carl Schenkel. États-unis.

The Witches of Eastwick. Georges Miller. États-unis.

1988

Elvira, Mistress of the Dark. James Signorelli. États-unis.

Love at Stake. John Moffitt. *Canada.

Pumpkinhead. Stan Winston. États-unis.

† *Necromancer: Satan's Servant*. Dusty Nelson. États-unis.

† *That Darn Sorcerer*. Whitney Bain. États-unis.

† *The Spellbinder*. Janet Greek. États-unis.

Willow. Ron Howard. États-unis.

Witchery. Martin Newlin. États-unis.

1989

Black Rainbow. Mike Hodges. États-unis.

Teen Witch. Dorian Walker. États-unis.

Wicked Stepmother. Larry Cohen. États-unis.

Witchcraft. Robert Spera. États-unis.

The Witches. Nicholas Roeg. *Angleterre.

1990

The Burning Times. Donna Reed. *Canada.

Mirror, Mirror. Marina Sargenti. États-unis.

† *Netherworld*. David Schmoeller. États-unis.

† *Satan's Princess*. Bert I. Gordon. États-unis.

Tales from the Darkside. John Harrison. États-unis.

Wild at Heart. David Lynch. États-unis.

† *The Witching of Ben Wagner*. Paul Annett. États-unis.

1991

† *Black Magic Woman*. Dervin Warren. États-unis.

Cast a Deadly Spell. Martin Campbell. États-unis.

Dark Shadows the Revival Series Episode 1-12. Dan Curtis.

† *The Hunting of Morella*. Jim Wynorski. États-unis.

The Pit & the Pendulum. Stuart Gordon. États-unis.

Robin Hood: Prince of Thieves. Kevin Reynolds. États-unis.

1992

† *Black Magic*. Daniel Taplitz. États-unis.

† *Beyond Darkness*. Clyde Anderson. États-unis.

Death Becomes Her. Robert Zemeckis. États-unis.

Love Potion #9. Dale Launer. États-unis.

1993

Hocus Pocus. Kenny Ortega. États-unis.

Trading Mom. Tia Brelis. États-unis.

† *Witch Academy*. Fred Olen Ray. États-unis.

1994

Double Double Toil and Trouble. Jeff Franklin. États-unis.

Sorceress. Jim Wynorski. États-unis.

WitchHunt. Paul Schrader. États-unis.

1995

Four Rooms. "Honeymoon Suite: The Missing Ingredient." Allison Anders. États-unis.

1996

Un amour de sorcière. René Manzor. *France..

Citizen Ruth. Alexander Payne. États-unis.

The Craft. Andrew Fleming. États-unis.

The Crucible. Nicholas Hytner. États-unis.

Little Wifches. Jane Simpson. États-unis.

Matilda. Danny Devito. États-unis.

† *Spellbreaker: Secret of the Leprechauns*. Ted Nicolaou. États-unis.

The Sun, the Moon and the Stars. Geraldine Creed. *Australie.

100 Years of Horror: Ghost and Phantoms, Witches and Demons. Passeport international products, Inc. États-unis.

1997

A Simple Wish. Michael Ritchie. États-unis.

1998

Casper Meets Wendy. Sean McNamara. États-unis.

The Eternal/Trance. Michael Almereyda. États-unis.

I've Been Waiting for You. Duane Poole. États-unis.

Kiki's Delivery Service. Hayao Miyazaki. États-unis.

Practical Magic. Griffin Dunne. États-unis.

Snow White: A Tale of Terror. Michael Cohn. États-unis.

1999

The Blair Witch Project. Dan Myrick & Ed Sanchez. États-unis.

The Curse of the Blair Witch: Sticks and Bones. Dan Myrick & Ed Sanchez. États-unis.

Kirikou et la sorcière. Michel Ocelot. *Afrique de l'Ouest.

The Messenger: The Story of Joan of Ark. Luc Besson. *France/États-unis.

The Ninth Gate. Roman Polanski. *France/Espagne.

Simply Irresistable. Mark Tarlov. États-unis

Sleepy Hollow. Tim Burton. États-unis.

Teaching Mrs. Tingle. Kevin Williamson. États-unis.

Teen Sorcery. Victoria Musprat. États-unis.

†*Witchouse*. Jack Reed. États-unis.

2000

The Book of Shadows: Blair Witch II. Joe Berlinger. États-unis.

The Gift. Sam Raimi. États-unis.

The Massacre of the Burkittsville 7: The Blair Witch Legacy. Ben Rock. États-unis.

2001

† *Harry Potter and the Sorcerer's Stone*. Christopher Columbus. États-unis.

Les séries et films télévisés, 1964-1973 *Bewitched*; les années 1960 *Dark Shadows* et *I Dream of Jeannie*; 1995- *Buffy the Vampire Slayer*; 1996- *Sabrina the Teenage Witch*. (Tibor Tackas); 2000- Série animée de *Sabrina*; 1998- *Charmed* (Aaron Spelling); 1998- *Felicity* (J.J. Abrams); 1999 *Joan of Ark* (Christian Duguay, CBS: Canada et États-unis); 1999- *Passions* (NBC); 2001 *The Mists of Avalon*, Uli Edel, États-unis.

BIBLIOGRAPHIE

Adkinson, Robert, Allen Eyles and Nicholas Fy (eds). *The House of Horror: The Complete Story of Hammer Films*. London: Lorrimer, 1973. (2nd edition, 1981)

Adler, Margot. *Drawing Down the Moon: Witches, Druids, Goddess-Worshippers, and Other Pagans in America Today*. Boston: Beacon Press, 1979.

Anglo, Sydney. "Evident Authority and Authoritative Evidence: The *Malleus Maleficarum*," *The Damned Art: Essays in the Literature of Witchcraft*. ed. Sydney Anglo. London: Routledge and Kegan Paul, 1977. pp. 1-31.

Anglo, Sydney. "Reginald Scot's *Discoverie of Witchcraft*: Scepticism and Sadduceeism," *The Damned Art: Essays in the Literature of Witchcraft*. London: Routledge and Kegan Paul, 1977. pp. 106-139.

Ankarloo, Bengt and Stuart Clark. "Introduction," *Witchcraft and Magic in Europe: The Eighteenth and Nineteenth Centuries*. eds. Bengt Ankarloo and Stuart Clark. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999. pp. vii-xii.

Ankarloo, Bengt and Stuart Clark. "Introduction," *Witchcraft and Magic in Europe: The Twentieth Century*. eds. Bengt Ankarloo and Stuart Clark. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999. pp. vii-xii.

Bachmann, Gideon. "Häxan," *Wide Angle*. Vol 19, No.2, 1997. pp. 98-101.

Baroja, Julio Caro. "Witchcraft and Catholic Theology," *Early Modern European Witchcraft: Centres and Peripheries*. eds. Bengt Ankarloo and Gustav Henningsen. Oxford: Clarendon Press, 1990. pp. 19-43.

Baxter, Christopher. "Johann Weyer's *De Praestigiis Daemonum*: Unsystematic psychopathology," *The Damned Art: Essays in the Literature of Witchcraft*. ed. Anglo Sydney. London: Routledge and Kegan Paul, 1977. pp. 53-75.

Berenstein, Rhona J. *Attack of the Leading Ladies: Gender, Sexuality, and Spectatorship in Classic Horror Cinema*. New York: Columbia University Press, 1996.

Berger, Helen A.. *A Community of Witches: Contemporary Neo-Paganism and Witchcraft in the United States*. Columbia: University of South Carolina Press, 1999.

Betton, Gérard. *Histoire du Cinéma*. Paris: Presses Universitaires de France, 1984.

Bolen, Jean S.. *Goddesses in Every Women: A New Psychology of Women*. San Francisco: Harper and Row, 1984.

Bovenschen, Silvia. "The Contemporary Witch, the Historical Witch, and the Witch Myth: The Witch, Subject of the Appropriation of Nature and Object of the Domination of Nature," *New German Critique* 15 (Fall 1978): 83-119.

Braudy, Leo. "The Double," *The World in a Frame*. Garden City: Anchor Doubleday, 1975. pp. 226-235.

Brauner, Sigrid. *Fearless Wives and Frightened Shrews: The Construction of the Witch in Early Modern Germany*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1995.

Bromley, David G. "Satanism: The New Cult Scare," *The Satanism Scare*. eds. James T. Richardson, Joel Best, and David Bromley. New York: Aldine De Grueter, 1991. pp. 49-106.

Brown, Peter. "Sorcery, Demons, and the Rise of Christianity: From Late Antiquity to the Middles Ages," *Religion and Society in the Age of St Augustine*. ed. Peter Brown. London: Faber and Faber, 1972. pp. 119-146.

Bunnell, Charlene. "The Gothic: A Literary Genre's Transition to Film," *Planks of Reason*. ed. Barry Keith Grant. Metuchen: Scarecrow Press, 1984. pp. 79-100.

Burke, Peter. "Witchcraft and Magic in Renaissance Italy: Gianfrancesco Pico and his *Strix*," *The Damned Art: Essays in the Literature of Witchcraft*. London: Routledge and Kegan Paul, 1977. pp. 32-52.

Burke, Peter. "The Comparative Approach to European Witchcraft," *Early Modern European Witchcraft: Centres and Peripheries*. eds. Bengt Ankarloo and Gustav Henningsen. Oxford: Clarendon Press, 1990. pp. 435-441.

Cardozo, Rebecca A. "A Modern American Witch-Craze," *Witchcraft and Sorcery*. ed. M. Marwick. Middlesex: Penguin, 1970. pp. 369-377.

Carroll, Noël. *The Philosophy of Horror or The paradox of the Heart*. New York: Routledge, 1990.

Carroll, Noël. "Nightmare and the Horror Film: The Symbolic Biology of Fantastic Beings," *Film Quarterly* 34, no.3 (Spring 1981). pp. 91-105.

Chatterjee, Gayatri. "A Failure to Make Contact," *Jean-Luc Godard's Hail Mary: Women and the Sacred in Film*. eds. Maryel Locke and Charles Warren. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1993. pp. 82-85.

Clark, Stuart. "Protestant Demonology: Sin, Superstition, and Society," *Early Modern European Witchcraft: Centres and Peripheries*. eds. Bengt Ankarloo and Gustav Henningsen. Oxford: Clarendon Press, 1990. pp.45-81.

Conger, Syndy M. and Janice R. Welsch. "The Comic and the Grotesque in James Whale's *Frankenstein Films*," *Planks of Reason*. Metuchen: Scarecrow Press, 1984. pp. 290-306.

Cook, Pam. "The Horror Film," *The Cinema Book*. New York: Pantheon Books, 1985. pp. 99-105.

Cox, Harvey. "Mariology, or the Feminine Side of God," *Jean-Luc Godard's Hail Mary: Women and the Sacred in Film*. eds. Maryel Locke and Charles Warren. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1993. pp. 86-89.

Culpepper, Emily Erwin, "Contemporary Goddess Theology: A Sympathetic Critique." *Shaping New Vision: Gender and Values in American Culture*. ed. Clarissa W. Atkinson, Constance Buchanan, and Margaret R. Miles. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1987. pp. 51-71.

Davidson, Jane P. *The Witch in Northern European Art, 1470-1750* (Science and Research Volume 2). Germany: Luca Verlag Freren, 1987.

de Blécourt, William. "The Witch, Her Victim, the Unwitcher and the Researcher: The Continued Existence of Traditional Witchcraft," *Witchcraft and Magic in Europe: The Twentieth Century*. eds. Bengt Ankarloo and Stuart Clark. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999. pp. 141-219.

Dennis, Matthew. "Seneca Possessed: Colonialism, Witchcraft, and Gender in the Time of Handsome Lake," *Spellbound: Women and Witchcraft in America*. ed. Elizabeth Reis. Wilmington: Scholarly Resources Inc., 1998. pp. 121-144.

Deporter, Christian & Girard, Martin. *Guide Vidéo 1998: Tous les films du monde*. Canada: Éditions Fides et La Boîte Noire, 1997.

Dillard, R.H.W. "The Pageantry of Death," *Focus on the Horror Film*. eds. Toy Huss and T.J. Huss. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1972. pp. 36-41.

Dijkstra, Bram. *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle culture*. New York: Oxford University Press, 1986.

Dijkstra, Bram. *Evil Sisters: The Threat of Female Sexuality and the Cult of Manhood*. New York: Alfred A. Knoff, 1996.

Disney, Walt. *Blanche-Neige et les sept nains*. New York: Random House, 1976.

Doane, Mary Ann. *Femmes Fatales: Feminism, Film, Theory, Psychoanalysis*. New York: Routledge, 1991.

Doane, Mary Ann. "The Clinical Eye: Medical Discourses in the 'Woman's Film,'" *Female Body in Western Culture: Contemporary Perspectives*. ed. Susan Rubin Suleiman. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press, 1986. pp. 152-174.

Dyson, Jeremy. *Bright Darkness: The Lost Art of the Supernatural Horror Film*. London: Cassell, 1997.

Eller, Cynthia. *Living in the Lap of the Goddess: The Feminist Spirituality Movement in America*. Boston: Beacon, 1995.

Eller, Cynthia. "Affinities and Appropriations in Feminist Spirituality," *Spellbound: Women and Witchcraft in America*. ed. Elizabeth Reis. Wilmington: Scholarly Resources Inc., 1998. pp. 221-245.

Ehrenrich, Barbara, and Deirdre English. *Witches, Midwives, and Nurses: A History of Women Healers*. New York: Feminist Press, 1973.

Evans, Walter. "Monster Movies and Rites of Initiation," *Journal of Popular Film* 4, no. 2 (1975), 124-142.

Evans, Walter. "Monster Movies: A Sexual Theory," *Planks of Reason*. ed. Barry Keith Grant. Metuchen: Scarecrow Press, 1984. pp. 53-64.

Fischer, Lucy. "Birth Traumas: Parturition and Horror in *Rosemary's Baby*," *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film*. ed. Barry Keith Grant. Austin: University of Texas Press, 1996. pp. 412-431.

Fletcher, A.J. and J. Stevenson. "Introduction," *Order and Disorder in Early Modern England*. eds. A.J. Fletcher and J. Stevenson. Cambridge: Cambridge University Press, 1985. pp. 1-40.

Friedman, Marilyn. "Feminism and Modern Friendship: Dislocating the Community". *Feminism and Community*. Penny A. Weiss and Marilyn Friedman, eds. Temple University Press: Philadelphia, 1995.

Forbes, T.R. *The Midwife and the Witch*. New Haven and London: Yale University Press, 1966.

Fowkes, Katherine A. *Giving Up the Ghost: Spirits, Ghosts, and Angels in Mainstream Comedy Films*. Detroit: Wayne State University Press, 1998.

Freud, Sigmund. "Tenth Lecture: Symbolism in Dreams," *Freud: A General Introduction to Psychoanalysis*. trans. and ed. Shackey. New York: Avon Books, 1965. pp. 133-150.

Fritscher, John. "Straight from the Witch's Mouth," (1972) *Magic, Witchcraft, and Religion: An Anthropological Study of the Supernatural*. eds. Arthur C. Lehmann and James E. Myers. Mountain View: Mayfield Publishing Company, 1989. pp. 395-402.

Garis, Mick. "Larry Cohen on DEMONS," *Cinefantastique*. Vol. 6, no.1 (Summer 1977) p. 34.

Gifford, Denis. *A Pictorial History of Horror Movies*. London: The Hamlyn Publishing Group Limited, 1973.

Gijswijt-Hofstra, Marijke. "Witchcraft After the Witch-Trials". *Witchcraft and Magic in Europe: The Eighteenth and Nineteenth Centuries*. eds. Bengt Ankarloo and Stuart Clark. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999. pp. 95-189.

Giles, Dennis. "Conditions of Pleasure in Horror Cinema," *Planks of Reason*. ed. Barry Keith Grant Metuchen: Scarecrow Press, 1984. pp. 38-51.

Ginzburg, Carlos. "The Witches' Sabbath: Popular Cult or Inquisitorial Stereotype," *Understanding Popular Culture: Europe from the Middle Ages to the 19th Century*. ed. Steven L. Kaplan. Berlin: Mouton, 1984. pp.39-51.

Ginzburg, Carlo. "Deciphering the Sabbath," *Early Modern Witchcraft: Centres and Peripheries*. eds. Bengt Ankarloo and Gustav Henningsen. Oxford: Clarendon Press, 1990. pp. 121-137.

Gossy, Mary S. *The Untold Story: Women and Theory in Golden Age Texts*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1989.

Grant, Barry. "Looking Upwards: Reason and the Visible in Science Fiction Film," *Gender Language and Myth: Essays on Popular Narrative*. ed. Glenwood Irons. Toronto: University of Toronto Press, 1992. pp. 185-207.

Hallie, Philip P. *The Paradox of Cruelty*. Middletown: Wesleyan University Press, 1969.

Hallissy, Margaret. *Venomous Woman: Fear of the Female in Literature*. New York: Greenwood Press, 1987.

Häring, Hermann and David Tracy. "Introduction," *The Fascination of Evil/Concilium*. eds. Hermann Häring and David Tracey. Maryknoll, NY: SCM Press Ltd and Orbis Books, 1998/1. pp. 1-8.

Häring, Hermann. "Persecuting Witches in the Name of Reason. An analysis of Western Rationality," *The Fascination of Evil/Concilium*. eds. Hermann Häring and David Tracey. Maryknoll, NY: SCM Press Ltd and Orbis Books, 1998/1. pp. 11-17.

Harrington, Curtis. "Ghoulies and Ghosties," *Focus on the Horror Film*. ed. Roy Huss and T.J. Ross. Englewood: Prentice-Hall, Inc., 1972. pp. 14-23.

Hawthorne, Nathaniel. "Young Goodman Brown, (1835)" *Young Goodman Brown and Other Short Stories*. New York: Dover Publications Inc, 1992.

Hess, Thomas B. "Pinup and Icon," *Woman as Sex Objects: Studies in Erotic Art, 1739-1970*. ed. Thomas B. Hess and Linda Nochlin. London: Newsweek (A Division of Penguin Books Ltd.), 1973. pp. 222-237.

Hester, Marianne. *Lewd Women and Wicked Witches: A Study of the Dynamics of Male Domination*. London: Routledge, 1992.

Hollinger, Karen. "The Monster as Woman: Two Generations of Cat People". *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film*. ed. Barry Keith. Grant University of Texas Press: Austin, 1996. pp. 296-308.

Holmes, Clive. "Popular Culture? Witches, Magistrates, and Divines in Early Modern England," *Understanding Popular Culture: Europe from the Middle Ages to the 19th Century*. ed. Steven L. Kaplan. Berlin: Mouton, 1984. pp.85-111.

Huss, Roy. "Almost Eve: The Creation Scene in *The Bride of Frankenstein*," *Focus on the Horror Film*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1972. pp. 74-82.

Hutton, Ronald. "Modern Pagan Witchcraft," *Witchcraft and Magic in Europe: The Twentieth Century*. eds. Bengt Ankarloo and Stuart Clark. Philadelphia:University of Pennsylvania Press, 1999. pp. 1-79.

Jardine, Alice A. *Gynesis: Configurations of Woman and Modernity*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1985.

Jencson, Linda. "In Whose Image? Misogynist Trends in the Construction of Goddess and Woman," *Spellbound: Women and Witchcraft in America*. ed. Elizabeth Reis. Wilmington: Scholarly Resources Inc., 1998. pp. 247-267.

Kamemsky, Jane. "Female Speech and Other Demons: Witchcraft and Wordcraft in Early New England," *Spellbound: Women and Witchcraft in America*. ed. Elizabeth Reis. Wilmington: Scholarly Resources Inc., 1998. pp. 25-51.

Karlsen, Carol F. *The Devil in the Shape of a Woman: Witchcraft in Colonial New England*. New York: Norton, 1987.

Karlsen, Carol F. "The Economic Basis of Witchcraft," *Spellbound: Women and Witchcraft in America*. ed. Elizabeth Reis. Wilmington: Scholarly Resources Inc., 1998. pp. 1-24.

Kawin, Bruce. "Children of the Light," *Film Genre Reader II*. ed. Barry Keith Grant. Austin: University of Texas Press, 1986 (2nd edition). pp. 308-329.

Kingsbury, Martha. "The Femme Fatale and Her Sisters," *Woman as Sex Objects: Studies in Erotic Art, 1739-1970*. ed. Thomas B. Hess and Linda Nochlin. London: Newsweek (A Division of Penguin Books Ltd.), 1973. pp. 183-205..

Klaniczay, Gábor. *The Uses of Supernatural Power: The Transformation of Popular Religion in Medieval and Early Modern Europe*. trans. Susan Singerman. ed. Karen Margolis. Princeton: Princeton University Press, 1990.

Klinger, Barbara. "'Cinema/Ideology/Criticism' Revisited: The Progressive Genre," *Film Genre Reader II*. ed. Barry Keith Grant. Austin: University of Texas Press. (2nd edition), 1995. pp. 74-90.

Kristeva, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. trans. Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1982.

La Fontaine, Jean. "Satanism and Satanic Mythology," *Witchcraft and Magic in Europe: The Twentieth Century*. eds. Bengt Ankarloo and Stuart Clark. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999. pp. 183-140.

Laugier, Sandra. "The Holy Family," *Jean-Luc Godard's Hail Mary: Women and the Sacred in Film*. eds. Maryel Locke and Charles Warren. Carbondale: Southern Illinois Press, 1993. pp. 27-38.

Lehman, Peter. *Running Scared: Masculinity and the Representation of the Male Body*. Philadelphia: Temple University Press, 1993.

Lenne, Gerard. "Monster and Victim: Women in the Horror Film," *Sexual Stratagems*. New York: Horizon Press, 1979. pp. 31-40.

Levack, Brian P. "The Decline and End of Witchcraft Prosecutions". *Witchcraft and Magic*

in Europe: The Eighteenth and Nineteenth Centuries. Ed. By Bengt Ankarloo and Stuart Clark. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999. pp. 1-93.

Link, Luther. *The Devil: A Mask without a Face*. London: Reaktin Book, 1995.

Lowry, Edward. "Genre and Enunciation: The Case of Horror," *Journal of Film and Video* 36, no.2 (1984). pp. 13-20.

Luhmann, T.M. *Persuasions of the Witch's Craft: Ritual Magic in Contemporary England*. Cambridge: Harvard University Press, 1989.

Lurie, Susan. "Pornography and the Dread of Women: The Male Sexual Dilemma," *Take Back the Night*. New York: William Morrow, 1980. pp. 159-173.

Macfarlane, A.D.J. "Definitions of Witchcraft," (Excerpts from *Witchcraft in Tudor and Stuart England*, Routledge and Kegan Paul, 1970, Appendix 2). *Witchcraft and Sorcery: Selected Readings*. ed. Max Marwick. Middlesex (England): Penguin Books, 1970. pp.41-44.

Macfarlane, Alan. "A Tudor Anthropologist: George Gifford's *Discourse and Dialogue*," *The Damned Art: Essays in the Literature of Witchcraft*. ed. Anglo Sydney. London: Routledge and Kegan Paul, 1977. pp. 140-155.

Mappen, Marc. *Witches and Historians: Interpretations of Salem*. Huntington, NY: Robert E. Krieger Publishing Company, 1980.

Marshall, Richard. *Witchcraft: The History and Mythology*. États-unis: Saraband, 1995.

Mayer, Philip. "Witches," (Excerpts from *Witches*, Inaugural Lecture, Rhodes University, Grahamstown, South Africa, 1954). *Witchcraft and Sorcery: Selected Readings*. ed. Max Marwick. Middlesex (England): Penguin Books, 1970. pp. 45-64.

Mayo, Mike. *Videohound's Horror Show*. Detroit: Visible Ink Press, 1998.

McCarthy, John. "The Parallel Worlds of Jacques Tourneur," *Cinefantastique*, vol.2, no.4 (Summer 1973) pp. 20-29.

McConnell, Frank D. *The Spoken Seen: Film and the Romantic Imagination*. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1975.

McNamara, JoAnn & Wemple, Susanne F.. "Sanctity and Power: The Dual Pursuit of Medieval Women," *Becoming Visible: Women in European History*. eds. Renate Bridenthal and Claudia Koonz. Boston: Houghton Mifflin Company, 1977. pp. 90-118.

Melton, J. Gordon. *Videohound's Vampires on Video*. Detroit: Visible Ink Press, 1997.

Meyer-Wilmes, Hedwig. "Persecuting Witches in the Name of Reason: An Analysis of Western Rationality," *The Fascination of Evil/Concilium*. eds. Hermann Häring and David Tracy. Maryknoll, NY: SCM Press Ltd and Orbis Books, 1998/1. pp. 9-17.

Michelet, Jules. *La Sorcière*. Paris: Garnier-Flammarion, 1966.

Miles, Margaret R. *Seeing and Believing: Religion and Values in the Movies*. Boston: Beacon Press, 1996.

Minkema, Kenneth P. "'The Devil Will Roar in Me Anon': The Possession of Martha Roberson, Boston, 1741," *Spellbound: Women and Witchcraft in America*. ed. Elizabeth Reis. Wilmington: Scholarly Resources Inc., 1998. pp. 99-120.

Minkema, Kenneth P. "Witchcraft and Gender Studies in the 1990s," *Religious Studies Review*. Vol.26. Number 1. January 2000. pp.12-19.

Modleski, Tania. "The Terror of Pleasure: The Contemporary Horror Film and Postmodern Theory," *Studies in Entertainment: Critical Approaches to Mass Culture*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1986. pp. 155-166.

Monter, William E. "The Pedestal and the Stake: Courtly Love and Witchcraft," *Becoming Visible: Women in European History*. eds. Renate Bridenthal and Claudia Koonz. Boston: Houghton Mifflin Company, 1977. pp. 119-136.

Morgan, Edmund S. "The Witch and We, The People," *American Heritage* Vol. 34 No.5 (August-September), 1983. pp.6-11.

Morris, Katherine. *Sorceress or Witch?: The Image of Gender in Medieval Iceland and Northern Europe*. Lanham: University Press of America, 1991.

Muchembled, Robert. *La sorcière au village: XVe - XVIIIe siècle*. Paris: Éditions Julliard/Gallimard, 1979.

Muchembled, Robert. "Satanic Myths and Cultural Reality," *Early Modern European Witchcraft*. eds. Bengt Ankarloo & Gustav Henningsen. Oxford: Clarendon Press, 1990. pp. 139-160.

Mulvey, Laura. "Marie/Eve: Continuity and Discontinuity in J-L Godard's Iconography of Women," *Jean-Luc Godard's Hail Mary: Women and the Sacred in Film*. eds. Maryel Locke and Charles Warren. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1993. pp. 39-53.

Nathanson, Paul. *Over the Rainbow: The Wizard of Oz as a Secular Myth of America*. Albany: University of New York Press, 1991.

Newall, Venetia. "The Jew as a Witch Figure," *The Witch Figure*. ed. Venetia Newall. London and Boston: Routledge & Kegan Paul, 1973. pp.95-124.

Nochlin, Linda. "Eroticism and Female Imagery in Nineteenth-Century Art," *Woman as Sex Objects: Studies in Erotic Art, 1739-1970*. ed. Thomas B. Hess and Linda Nochlin. London: Newsweek (A Division of Penguin Books Ltd.), 1973. pp. 8-15.

Orion, Loretta. *Never Again the Burning Times: Paganism Revived*. Prospect Heights, Ill.: Waveland, 1995.

Parrinder, Geoffrey. "The Witch as Victim," *The Witch Figure*. ed. Venetia Newall. London and Boston: Routledge & Kegan Paul, 1973. pp. 125-138.

Pickering, David. *Dictionary of Superstitions*. London: Cassell, 1995.

Pócs, Éva. *Between the Living and the Dead: A Perspective on Witches and Seers in the Early Modern Age*. trans. Szilvia Rédey and Michael Webb. Budapest: Central European University Press, 1999.

Porter, Roy. "Witchcraft and Magic in Enlightenment, Romantic and Liberal Thought," *Witchcraft and Magic in Europe: The Eighteenth and Nineteenth Centuries*. eds. Bengt Ankarloo and Stuart Clark. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999. pp. 191-282.

Prawe, S.S. "The Iconography of the Terror-Film: Wiene's *Caligari*," *Caligari's Children: The Films as a Tale of Terror*. New York: Oxford University Press, 1980. pp. 164-200.

Purkiss, Diane. *The Witch in History: Early Modern and Twentieth-Century Representations*. London: Routledge, 1996.

Radford, Jean. "A Certain Latitude: Romance as Genre," *Gender Language and Myth: Essays on Popular Narrative*. ed. Glenwood Irons. Toronto: University of Toronto Press, 1992. pp. 3-19.

Rasmussen, Randy Loren. *Children of the Night: The Six Archetypal Characters of Classic Horror Films*. Jefferson: McFarland & Company, Inc., 1998.

Reis, Elizabeth. *Damned Women: Sinners and Witches in Puritan New England*. Ithaca: Cornell University Press, 1997.

Reis, Elizabeth. "Gender and Meanings of Confessions in Early New England," *Spellbound: Women and Witchcraft in America*. ed. Elizabeth Reis. Welington: Scholarly Resources Inc., 1998. pp. 53-73.

Richardson, James T., Joel Best and David Bromley. "Satanism as a Social Problem," *The Satanism Scare*. eds. James T. Richardson, Joel Best, and David Bromley. New York: Aldine De Grueter, 1991. pp.3-17.

Romi. *Métamorphoses du Diable*. Paris: Hachette, 1968.

Roper, Lyndal. *Oedipus and the Devil: Witchcraft, Sexuality and Religion in Early Modern Europe*. London: Routledge, 1994.

Rosenthal, Bernard. "Dark Eve," *Spellbound: Women and Withcraft in America*. ed. Elizabeth Reis. Wilmington: Scholarly Resources Inc., 1998. pp. 75-98.

Rowe, Laurel and Gary Cavender. "Cauldron's Bubble, Satan's Trouble, but Witches are Okay: Media Constructions of Satanism and Witchcraft," *The Satanism Scare*. eds. James T. Richardson, Joel Best, and David Bromley. New York: Aldine De Grueter, 1991. pp. 263-75.

Rowland, Roland. "'Fantasticall and Devilishe Persons': European Witch-beliefs in Comparative Perspective," *Early Modern European Witchcraft: Centres and Peripheries*. eds. Bengt Ankarloo and Gustav Henningsen. Oxford: Clarendon Press, 1990. pp. 161-190.

Russell, Jeffrey Burton. "The Historical Satan," *The Satanism Scare*. eds. James T. Richardson, Joel Best, and David Bromley. New York: Aldine De Grueter, 1991. pp. 41-48.

Russell, Sharon. "The Witch in Film: Myth and Reality," *Planks of Reason: Essays on the Horror Film*. ed. Barry Keith Grant. Metuchen: The Scarecrow Press, Inc., 1984. pp. 113-125.

Sallmann, Jean-Michel. *Les Sorcières fiancées de Satan*. Paris: Découvertes Gallimard, 1987.

Sanders, Andrew. *A Deed without a Name: The Witch in Society and History*. Oxford: Berg Publishers Limited, 1995.

Savage, Candace. *Witch: The Wild Ride from Wicked to Wicca*. Vancouver: Grey Stone Books, 2000.

Selma R. Williams and Pamela Williams Adelman. *Riding the Nightmare: Women and Witchcraft from the Old World to Colonial Salem*. New York: HarperCollins, 1978.

Sidky, H.. *Witchcraft, Lycanthropy, Drugs, and Disease: An Anthropological Study of the*

European Witch-Hunts. New York: Peter Lang, 1997.

Sobback, Vivian. "'Surge and Splendor': A Phenomenology of the Hollywood Historical Epic," *Film Genre Reader II*. ed. Barry Keith Grant. Austin: University of Texas Press. (2nd edition), 1995. pp. 280-307.

Sobchack, Vivian. *Screening Space: The American Science Fiction Film*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1987 (2nd edition, 1980).

Staiger, Janet. *Bad Women: Regulating Sexuality in Early American Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995.

Stanley, John. *Creature Features: The Science-Fiction, Fantasy, and Horror Movie Guide*. New York: Boulevard Books (The Berkley Publishing Group), 1997.

Starhawk. *Dreaming the Dark: Magic, Sex and Politics*. Boston: Beacon Press, (1982) 1997.

Starhawk. "Witchcraft as Goddess Religion," *Spellbound: Women and Witchcraft in America*. ed. Elizabeth Reis. Wilmington: Scholarly Resources Inc., 1998. pp. 207-219.

Starkey, Marion L. *The Devil in Massachusetts: A Modern Inquiry into the Salem Witch Trials*. New York: Alfred A. Knopf Inc., 1950.

Stoddard, Karen M. *Saints and Shrews: Women and Aging in American Popular Film*. Westport (Connecticut): Greenwood Press, 1983.

Suleiman, Susan Robin. "Introduction," *Female Body in Western Culture: Contemporary Perspectives*. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press, 1986. pp. 1-4.

Suleiman, Susan Robin. "(Re)writing the Body: The Politics and Poetics of Female Eroticism," *Female Body in Western Culture: Contemporary Perspectives*. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press, 1986. pp. 7-29.

Summers, Montague. *The History of Witchcraft and Demonology*. New Jersey: Castle Books, 1992.

Tarratt, Margaret. "Monsters from the Id," *Film Genre Reader*. ed. Barry Keith Grant. Austin: University of Texas Press: 1995, 258-277.

Telotte, J.P. "The Doubles of Fantasy and the Space of Desire," *Film Criticism* 7, no.1 (Fall 1982), pp. 56-68.

Thomas, M. Wynn. "Cotton Mather's *Wonders of the Invisible World*: Some metamorphoses

of Salem witchcraft," *The Damned Art: Essays in the Literature of Witchcraft*. ed. Anglo Sydney. London: Routledge and Kegan Paul, 1977. pp. 202-226.

Truzzi, Marcello. "The Occult Revival as Popular Culture: Some Observations on the Old and the Nouveau Witch," (1972). *Magic, Witchcraft, and Religion: An Anthropological Study of the Supernatural*. eds. Arthur C. Lehmann and James E. Myers. Mountain View: Mayfield Publishing Company, 1989. pp. 403-411.

Underdown, D.E. "The Taming of the Scold: the Enforcement of Patriarchal Authority in Early Modern England," *Order and Disorder in Early Modern England*. eds. Anthony Fletcher and John Stevenson. Cambridge: Cambridge University Press, 1985. pp. 116-136.

Verdon, Jean. "Quand vient la nuit, l'angoisse d'un infini inexplicable," *Historia* [Dossier: "Les Peurs du Moyen Age"] No. 620. Août 1998. pp. 52-53.

Widdowson, John. "The Witch as a Frightening and Threatening Figure," *The Witch Figure*. ed. Venetia Newall. London and Boston: Routledge & Kegan Paul, 1973. pp. 200-220.

Williams, Linda. "Film Bodies: Gender, Genre, and Excess," *Film Genre Reader II*. ed. Barry Keith Grant. Austin: University of Texas Press. (2nd edition), 1995. pp. 140-158.

Williams, Tony. "Horror in the Family," *Movie*, no.5 (1981). pp. 14-20.

Willis, Deborah. *Malevolent Nurture: Witch-hunting and Maternal Power in Early Modern England*. Ithaca: Cornell University Press, 1995.

Witchcraft and Sorcery: Selected Readings. ed. Max Marwick. Middlesex (England):Penguin Books, 1970.

Witches and Historians: Interpretations of Salem. ed. Marc Mappen. Huntington (New York): Robert E. Krieger Publishing Company Inc., 1980.

Wood, Robin. "An Introduction to the American Horror Film," *American Nightmare: Essays on the Horror Film*. ed. Robin Wood and Richard Lippe. Toronto: Festival of Festivals, 1979. pp. 6-28.

Wood, Robin. "Cat and Dog: Lewis Teague's Stephen King Movies," *Gender Language and Myth: Essays on Popular Narrative*. ed. Glenwood Irons. Toronto: University of Toronto Press, 1992. pp. 303-318.

Wood, Robin. "Ideology, Genre, Auteur," *Film Genre Reader II*. ed. Barry Keith Grant. Austin: University of Texas Press. (2nd edition), 1995. pp. 59-73.

Wright, Rosemary Muir. "Satan and Antichrist-Necessary Symbols?" *The Fascination of Evil/Concilium*. ed. Hermann Häring and David Tracey. Maryknoll, NY: SCM Press Ltd and Orbis Books, 1998/1. pp. 56-64.

Wright, Judith Hess. "Genre Films and the Status Quo," *Film Genre Reader II*. ed. Barry Keith Grant. Austin: University of Texas Press. (2nd edition), 1995. pp. 41-49.